

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

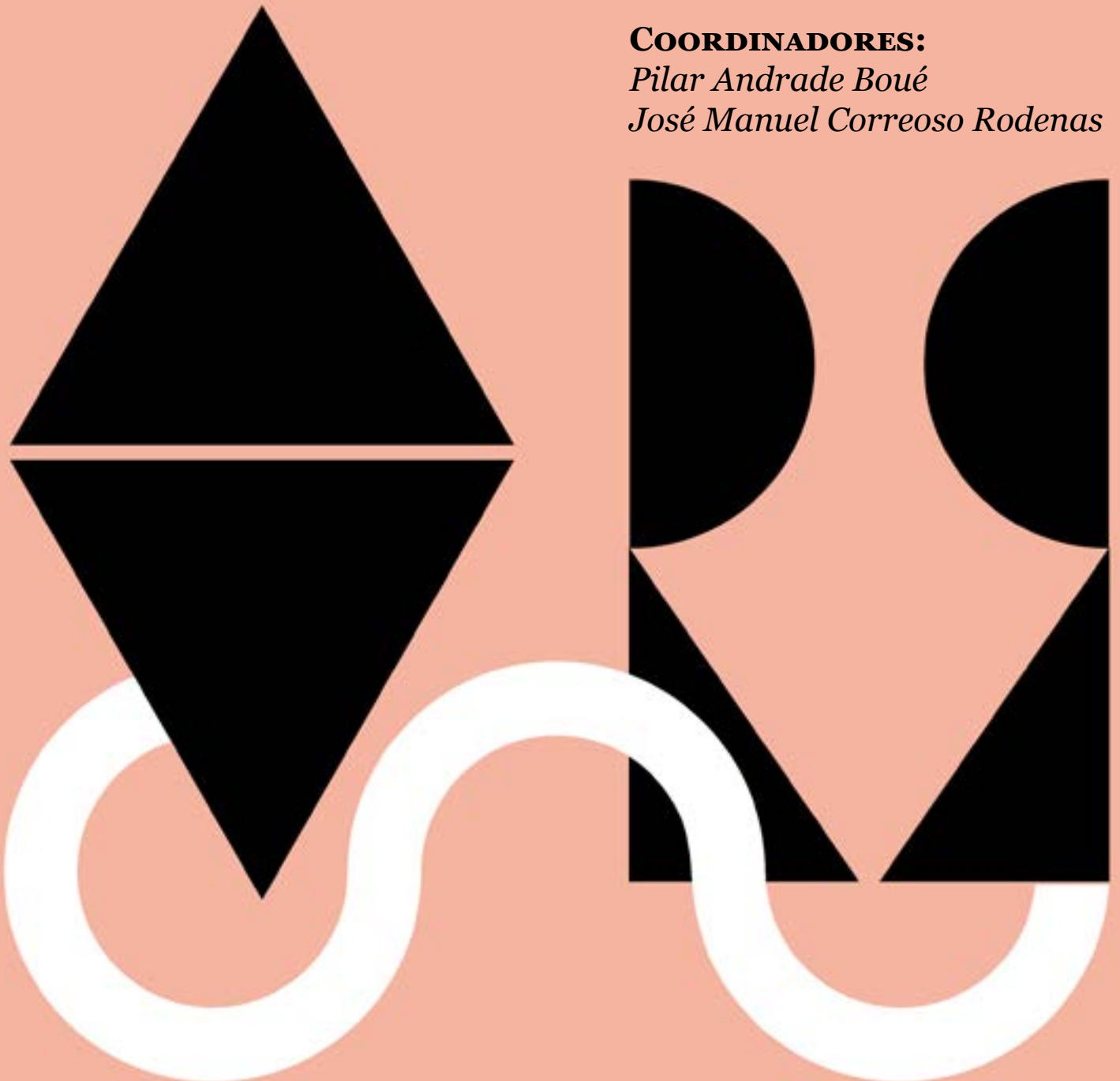
Estudios de Literatura Comparada 4

- ▶ MISOGINIA Y FILOGINIA EN EL DISCURSO LITERARIO EUROPEO DE LA EDAD MEDIA
- ▶ TEATRO Y LITERATURA
- ▶ LITERATURA Y ANIMALES

COORDINADORES:

Pilar Andrade Boué

José Manuel Correoso Rodenas



Estudios de Literatura Comparada 4: Misoginia y filoginia en el discurso literario europeo de la Edad Media, Teatro y literatura, Literatura y animales: 978-84-09-62026-5
Publicado en mayo de 2024.
© de la edición: SELGyC
© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Estudios de Literatura Comparada 4

**MISOGINIA Y FILOGINIA EN EL DISCURSO
LITERARIO EUROPEO DE LA EDAD MEDIA,
TEATRO Y LITERATURA,
LITERATURA Y ANIMALES**

COORDINADORES:

*Pilar Andrade Boué
José Manuel Correoso Rodenas*

EDITORES:

*José Manuel Correoso Rodenas e Isabel González Gil:
“Misoginia y filoginia en el discurso literario europeo de la Edad Media”*

*Carolina López Fic y Sofía Martinicorena Zaratiegui:
“Teatro y Literatura”*

*María Colom Jiménez y Julia Ori Korosmezei:
“Literatura y animales”*



SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Índice

PILAR ANDRADE BOUÉ Y JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS <i>Introducción General</i>	7
<i>Línea 1: Misoginia y filoginia en el discurso literario europeo de la Edad Media</i>	13
RAFAEL ALEMANY FERRER <i>Dos discursos antitéticos sobre la mujer en dos obras valencianas coetáneas del s. xv: el Espill de Jaume Roig y la Vita Christi de sor Isabel de Villena</i>	15
EMMA BAHÍLLO SPHONIX-RUST <i>Le discours misogynne dans les traités pédagogiques médiévaux: Le Mesnagier de Paris (1393) vs. Le Livre des trois vertus à l'enseignement des dames (1405)</i>	27
MARÍA BEATRIZ HERNÁNDEZ PÉREZ <i>Del libro quemado al libro olvidado: cuerpo y escritura para la comadre de Bath y Margery Kempe</i>	35
ALFONSO LOMBANA SÁNCHEZ <i>La mujer en la obra de Jano Panonio</i>	45
<i>Línea 2: Teatro y literatura</i>	55
JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS <i>El teatro como literatura (Una provocación)</i>	57
ENRIQUE BANÚS IRUSTA - HERBERT BERNILLA PUSMA - RENATO GUIZADO YAMPI <i>La identidad mestiza del Perú en los decorados teatrales del Ollantay de Francisco González Gamarra</i>	69
HÉCTOR CLEMENTE PÉREZ <i>Tragicomedia del rey prudente, imprudencia en prosa y verso. La teatralización de Felipe II como instrumento de ofensiva política</i>	81
MARÍA GOICOECHEA DE JORGE <i>Teatro y metaverso: cuatro ejemplos de intervención tecnológica en el espacio dramático</i>	93
GARBIÑE IZTUETA GOIZUETA <i>Mímesis de la memoria transnacional en Blutorangen (2015) de Verena Boos</i>	105
EMILIE LUMIÈRE <i>Narrativa y poesía en el teatro de la memoria. Moje holka, moje holka (Mi niña, niña mía) de Amaranta Osorio e Itziar Pascual</i>	125

Línea 3: Literatura y animales	135
MARIO ALONSO GONZÁLEZ <i>Escritura poética y corporalidad animal en la poesía visual</i>	137
DANIEL ARRIETA DOMÍNGUEZ <i>La gata de Tanizaki: ¿metáfora de la mujer ideal o ejemplo de agencia animal?</i>	151
LAURA CASTILLO BEL Y ENRIQUE PÉREZ-PLA VILLUENDAS <i>Del desprecio a la empatía: el viraje de la simbología de la rata desde La ciudad de los vivos (2020), de Nicola Lagioia hasta La Rata (1994), de Andrzej Zaniewski</i>	161
RAQUEL CONDE PEÑALOSA <i>Animales, valores e ideales en la creación de Concha Castroviejo</i>	173
ADRIANA LASTIČOVÁ <i>Llamamiento a la unidad entre el hombre y los animales: acerca del simbolismo de los animales en las novelas de Sylvie Germain</i>	181
ALBERTO MARTÍNEZ CORDONE <i>Un nuevo bestiario de Les Chants de Maldoror</i>	189
MIGUEL RODRÍGUEZ GARCÍA <i>La rebelión de las zorras. Disidencias vulpinas en las fábulas y cuentos de los siglos XVIII y XIX</i>	207
MARÍA CUSTODIA SÁNCHEZ LUQUE <i>El caballo, verdadero héroe de guerra en La Débâcle de Émile Zola</i>	219
JUSTINE SCARLAKEN <i>Zoopoétique cétologique: lecture écopoétique de la baleine en littérature contemporaine</i>	231

Introducción General

El volumen que aquí presentamos recoge aportaciones reelaboradas de participantes en el XXIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGyC), celebrado en Madrid los días 22, 23 y 24 de febrero de 2023. En esta ocasión se eligieron tres líneas temáticas que están representadas en este volumen: misoginia y filoginia en el discurso literario europeo de la Edad Media, teatro y literatura, y literatura y animales.

La primera línea proponía analizar dos perspectivas antagónicas de la mujer coexistentes en el discurso literario europeo de la Edad Media, y presentes a veces incluso en un mismo texto. Se sugería estudiar un amplio abanico de formatos estéticos y conceptuales, abarcando desde el sermón y el tratado moral contra las mujeres hasta los textos que encierran una defensa militante de estas, pasando por la sátira misógina o, incluso, determinada literatura devocional de rotundo componente filógino, entre otros moldes. Cuatro de los capítulos que aquí encontrará el lector aceptaron este desafío.

El primero, escrito por Rafael Alemany Ferrer, se centra en dos obras valencianas coetáneas: el *Espill* de Jaume Roig y la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena. El profesor Alemany, uno de los grandes estudiosos de la literatura medieval en nuestro país, lleva a cabo una interesante doble tarea para con la exploración del tropo misoginia-filoginia. Por un lado, nos encontramos ante la comparativa de dos obras escritas de forma más o menos contemporánea y en un ámbito geográfico-cultural similar (la Valencia de finales del siglo xv), pudiendo apreciarse cómo una misma generación de intelectuales concebía las diferentes representaciones de la mujer, desde la misógina de Roig a la filógina de Isabel de Villena. Por otro lado, como viene siendo habitual en las aportaciones de Alemany, pone al lector en contacto con una tradición literaria diferente a la castellana, permitiendo así un nuevo contraste entre diferentes órbitas ideológico-culturales.

A continuación, el capítulo de Emma Bahillo nos retrotrae a un momento histórico anterior incluso, y nos confronta con textos concebidos para la enseñanza: *Le Mesnagier de Paris* (1393) y *Le Livre des trois vertus à l'enseignement des dames* (1405). Se muestra que la sociedad francesa de finales del siglo xiv a principios del xv entendía a la mujer como un ser cargado de vicios, heredera de la Eva bíblica, y concebible solo desde la misoginia. Si bien los dos textos son pues claramente misóginos, la comparativa de Bahillo confronta la visión de un varón (un caballero anónimo) y de una mujer (Christine de Pizan), haciendo ver que la idea que se pretendía transmitir a las potenciales lectoras de los manuales para instruir las en su futura vida marital era muy similar, consolidando una ideología cristiano-eclesial de las relaciones hombre-mujer ajena a los conflictos de género.

Al mismo período histórico hace referencia el capítulo de Beatriz Hernández titulado “Del libro quemado al libro olvidado: cuerpo y escritura para la comadre de Bath y Margery Kempe”. Se analizan en él obras con un marcado carácter estético, en la estela que lleva hasta el Renacimiento. Hernández, gran estudiosa de la mujer en la literatura inglesa medieval, permite ver cómo cuestiones similares, relativas a la representación de lo corpóreo y a su aceptación, son proyectadas tanto en textos ficcionales como en textos que buscan ser una representación fidedigna de la realidad. Así, el conocido relato de la comadre de Bath en *The Canterbury Tales* es comparado con el relato autobiográfico de Margery Kempe, la controvertida religiosa que ha sido tradicionalmente asociada a las enseñanzas mundanas y “sectarias” del personaje de Geoffrey Chaucer. El viaje como conformador de identidad es crucial en ambos textos, concebidos en torno a la peregrinación (real o ficticia), por lo que el estudio de Hernández es una ilustrativa guía acerca de cómo el concepto de “mujer en movimiento” se desarrolló en la Inglaterra de principios del siglo xv.

Finalmente, Alfonso Lombana revisita globalmente la obra del diplomático y eclesiástico húngaro Janus Pannonius, escrita a mediados del siglo xv, explicando su visión trascendente

sobre la mujer. Partiendo de la tradición clásica, Pannonius se aproxima a la representación de la feminidad desde un punto de vista fluctuante entre la imágenería positiva del espejo de virtudes y la visión negativa de la mujer como fuente de todos los vicios. Todo ello pasado por el tamiz cristiano de una sociedad, la húngara, que se enfrentaba a su propia desaparición tras la conquista turca de los Balcanes.

Esta primera línea está compuesta por tanto de aportaciones que contribuyen a que el lector del volumen se pueda construir una visión global acerca de cómo la intelectualidad europea, en diferentes contextos geográfico-culturales, se enfrentó al dilema de la representación de personajes femeninos, o a la concepción dialéctica del género femenino. Variando desde la obra instructiva a la meramente ficcional, se puede apreciar que existe un continuo más o menos asentado que tiende a acentuar la concepción negativa de lo femenino. Sin embargo, la reevaluación de estos textos sigue resultando interesante como testimonio de un intento de responder a cuestiones de plena actualidad.

La segunda de las líneas planteaba la reflexión en torno a las fórmulas “narrativas” sobre las que el teatro se ha sustentado desde sus orígenes, y que cuestionan los mecanismos enunciativos y los límites entre ficción y realidad. Recogía así un ámbito de investigación que establece paralelismos entre las dinámicas y evoluciones de las escrituras dramática y narrativa, y que implica muchas variantes: incorporación en la escritura dramática tanto de géneros narrativos como el biográfico, el autobiográfico o el epistolar, como de elementos pertenecientes al ámbito narrativo (representación del pasado, punto de vista subjetivo, sujeto narrador), adaptación a los escenarios de novelas o de relatos breves, o inclusión en la escritura narrativa de fragmentos dramatizados, y desarrollo de géneros y formatos como el Diálogo o el Coloquio. Posibilitaba asimismo profundizar en la relación entre escritura dramática y lírica, estudiando obras de teatro poético y, en especial, los fragmentos susceptibles de funcionar como textos líricos autónomos (el caso del monólogo, por ejemplo), o la importante presencia en la poesía moderna (a partir del Romanticismo) del monólogo dramático. En fin, las traducciones de textos teatrales, las versiones cinematográficas o televisivas de los mismos, el guión cinematográfico o los guiones para dramatizaciones televisivas eran materia posible de estudio también para esta línea. Seis capítulos de este libro desarrollan la investigación a partir de estas sugerencias.

Se abre la sección con el capítulo de con el capítulo de José-Luis García Barrientos, quien, sobre la relación entre teatro y literatura, propone, en primer lugar, una extensa y profunda reflexión sobre las enfrentadas posiciones textocentristas y escenocentristas. Para ello repasa brevemente la historia de las dos teorías, citando tanto obras clave tanto del logo o textocentrismo (v. gr. *Poética* de Aristóteles o Jiří Veltruský) como del escenocentrismo (Artaud, Otakar Zich), e igualmente posturas intermedias (Ortega y Gasset, Jean-Marie Schaeffer), como la suya. García Barrientos repasa a continuación sus propios modelos teóricos, examinando presupuestos y limitaciones tanto de la distinción conceptual entre “Texto dramático” y “Obra dramática”, en toda su complejidad, cuanto de la que diferencia, siguiendo un segundo modelo, estas tres dimensiones del “texto dramático”: *como obra* literaria editada bajo el rótulo genérico de “teatro”, pero también *como libreto*, publicado o no, puesto en escena por una compañía, y además *como documento* posterior a la representación en el que a veces esta se fija. Dos consideraciones de actualidad terminan el capítulo: la centrada en lo que el autor denomina “falacia del teatro narrativo (o poético)”, y la imposibilidad del teatro autobiográfico, que viene a resolver la autoficción dramática.

Por su parte, el capítulo firmado por Enrique Banús, Herbert Bernilla y Renato Guizado está volcado en el estudio de la concepción del espacio escénico, y particularmente la materialización de las acotaciones del drama *Ollantay* a través de las decoraciones pictóricas del artista Francisco González Gamarra. Como explican los autores, estas reinterpretaciones sirven para conectar un texto concebido en una época pretérita indeterminada (en el Perú colonial) con la modernidad del siglo xx, en el que la identidad nacional experimentó un intenso auge, en rasgos generales, y un constante cuestionamiento desde la intelectualidad y el mundo artístico.

Héctor Clemente opta por profundizar en la representación y consolidación de la imagen de Felipe II, tema que ha hecho correr ríos de tinta desde el siglo XVI (con la cuestión del sebastianismo, por ejemplo) hasta nuestros días (v.gr. con su inclusión en la serie televisiva *El Ministerio del Tiempo*). Clemente ofrece una visión diacrónica de la tematización teatral del rey y analiza la fluctuación de su figura, intrínsecamente ligada a la imagen de España, desde la mitificación como monarca universal hasta la demonización del fanático criminal.

Por otra parte, la prueba de que el teatro es un género más vivo que nunca la aporta el capítulo de María Goicoechea, quien, al igual que Banús, Bernilla y Guizado, aborda la cuestión de la materialidad extra-textual de la representación dramática. Su aportación se cuestiona sobre adónde se dirige el género teatral y, en consecuencia, cuál va a ser su futuro. Los textos y los novedosos formatos explorados por Goicoechea abren el canon de los textos dramáticos hacia creaciones de naturaleza híbrida o fluida; el juego de la adaptación a los nuevos medios digitales tiene en el teatro una de sus principales fuentes de inspiración, dada la maleabilidad que, indefectiblemente, ha caracterizado al género. No obstante, y esto también queda manifiesto en este capítulo, existen siempre puntos de anclaje, “universales dramáticos” que sirven al creador contemporáneo para ligarse a la tradición, y entre los cuales sobresaldría Shakespeare.

Por su parte, Garbiñe Iztueta Goizueta aplica los postulados teóricos de Genette a la obra *Blutorangen* (2015) de Verena Boos, indagando en la funcionalidad estructural de sus elementos dramáticos, a medio camino entre la narración y la escenificación. Iztueta hace ver cómo mediante el juego de conformación de formatos híbridos se consigue recrear con efectismo la memoria de la Guerra Civil Española. La investigación de Iztueta analiza y explica cómo los distintos tonos de los personajes construyen el ambiente dramático, partiendo de la utilización del monólogo para culminar en el diálogo, y rompiendo así con la linealidad narrativa que también forma parte de *Blutorangen*.

Continúa lo explorado por Iztueta y al mismo tiempo contrasta con los anteriores capítulos el de Émilie Lumière, último de la sección. Aquí se analiza también una obra centrada en la memoria, *Moje holka, moje holka (Mi niña, niña mía)* de Amaranta Osorio e Itziar Pascual, diacrónicamente y centrándose en las víctimas. Se explora asimismo cómo dos géneros, el teatro y la poesía, complementarios pero diferentes, conviven dentro del mismo texto y contribuyen a darle uniformidad y consistencia. Por otro lado, la obra de Osorio y Pascual, partiendo de referentes más universales que la de Boos, amplía la hermenéutica del texto dramático de los anteriores capítulos y su intrínseca relación con la noción general de Literatura. El trabajo de Lumière invita, en fin, a ver teatro y literatura como entes no particulares, sino universales.

A tenor de lo expuesto en los capítulos que forman parte de esta sección, quizá es pertinente recordar la noción wildeana de teatralidad como expresión de lo literario. Si la escenificación dramática es la materialización de lo oral, base de la literatura, el binomio teatro-literatura no es sino la representación de dos caras de la misma moneda. Aunque con el cambio diacrónico o diatópico los referentes y la intencionalidad han podido encontrar modificaciones, subversiones, etc., la idea permanece, haciendo que el teatro sea una proyección de las angustias, las aspiraciones, los miedos y las glorias de las generaciones que lo crean y que constituyen su audiencia. En ese sentido, como pantalla de la literatura, el teatro es una culminación dialógica de lo que la creación artística verbal puede llegar a ser.

Por último, la tercera línea abría la reflexión a una temática novedosa en la crítica literaria: el punto de vista animal, la interacción entre humano y no humano o la animalidad humana. Esta línea se apoyaba en las investigaciones de los Estudios Animales, que desde finales del pasado siglo han dado un fuerte impulso a estas cuestiones. Autores como Jacques Derrida, Giorgio Agamben, Alain Damasio, J. M. Coetzee, J.-M. Schaeffer, Nigel Rothfelds o Donna Haraway y, en el ámbito de la crítica literaria, Anne Simon, David Herman, J.-C. Bailly, Marion Copeland, Bruce Boehrer, Karla Armbruster, Lucile Desblache y otros, han ampliado las fronteras de la investigación académica al dirigir la atención hacia los animales y nuestra

relación con ellos. Se invitaba particularmente a indagar sobre la aportación específica de los Estudios Literarios a la temática animal, a partir de las posibilidades del lenguaje literario para expresar emociones y perspectivas no humanas, desarrollar la idea de excepcionalidad humana y su recusación, integrar discursos relativos al diálogo interespecie o al compromiso con la causa animal, y adoptar una perspectiva transdisciplinar. El presente volumen compendia ocho trabajos que tratan estos temas y problemáticas.

Varios de ellos se centran en cuestiones temáticas y conceptuales, y especialmente en la puesta en cuestión de la perspectiva antropocéntrica. Así, el trabajo de Miguel Rodríguez García descubre textos que la desarrollan ya en la fabulística española de los siglos XVIII y XIX, partiendo de la figura del zorro. En ellos se confronta dialécticamente a este animal con el hombre y los animales que lo simbolizan, poniendo de manifiesto la violencia, soberbia e hipocresía humanas, pero también la naturaleza poco dúctil del zorro, que no puede, particularmente, hacerse vegetariano - posibilidad con amplia resonancia religiosa y filosófica en la época.

Otro ejemplo temprano de perspectiva “zoocéntrica” es el que María Custodia Sánchez Luque pone en valor a través de su relectura de la novela *La Débâcle* de Émile Zola. Esta investigación examina la representación del caballo de guerra por parte del escritor francés y explica su descosificación mediante la mención reiterada de su muerte en batalla, la idea de contigüidad entre soldado y montura, y la desmitificación del humano combinada con la exaltación del caballo.

Por otra parte, un animal especialmente icónico en nuestra época por la fuerza reivindicativa y activista que ha generado, la ballena, ha despertado la atención de otro de los capítulos, el escrito por Justine Skarlaken. Tras un recordatorio de la presencia secular del animal en la literatura, su texto detalla cómo la figuración de este cetáceo en la literatura contemporánea se engarza en la problemática ambiental y ecofeminista, pero también refuerza su dimensión astrológico-mítica y su simbolismo como detonador de la búsqueda existencial humana.

Los enfoques temáticos se conjugan con los formales e incluso visuales en uno de los trabajos, escrito por Mario Alonso, quien los incorpora en el análisis. Alonso examina la coincidencia icónica de las semiosis animal y poética en dos caligramas y en un ejemplo de poesía visual de, respectivamente, Guillaume Apollinaire, Jorge Eduardo Eielson y Edwin Morgan. Como propedéutica al análisis desarrolla las características básicas de la teoría multimodal, que aplica al análisis zoopoético; seguidamente muestra que sólo en uno de los casos (y parcialmente en otro) la corporalidad animal participa en la construcción del significado y determina una agencialidad sustantiva para las aves y gatos protagonistas.

La agencia animal es explorada asimismo en dos trabajos más. Uno es el de Daniel Arrieta, quien muestra de qué modo la novela *La gata, Shozo, y sus dos mujeres* (1936) de Junichiro Tanizaki permite atribuir al animal una verdadera condición de sujeto, que va más allá de la condición tradicional de objeto –y particularmente en este caso, de la condición de mujer-objeto deseada por el hombre–. La posibilidad de acción de la gata desaparece no obstante, según explica el texto de Arrieta, en la adaptación cinematográfica de la novela rodada por Shiro Toyoda.

El otro trabajo que analiza la agencia animal es el de Laura Castillo y Enrique Pérez-Plá. Tras repasar varios argumentarios teóricos (Schaeffer, Derrida, Simon...), los autores analizan la simbología y la representación literaria de la rata en dos novelas contemporáneas de Nicola Lagioia y Andrej Zaniewski para analizar contrastivamente las respectivas miradas antropocéntrica y antiantropocéntrica. Muestran, así, cómo la segunda mirada se logra mediante un descentramiento narrativo que incorpora diferentes estrategias narrativas: la focalización interna situada en una rata junto con la primera persona, especialmente del plural, el futuro verbal que sugiere la autoconciencia animal, mitemas para favorecer la empatía del lector, o una profusión de datos de sentidos no visuales. Todo ello permite la identificación del lector con la rata y, por consiguiente, la percepción del desprecio y maltrato que recibe en las sociedades occidentales.

Aunque quizá hubiese convenido organizar los diferentes capítulos de esta sección a partir de la estructura y abundancia del propio reino animal. Algunos trabajos abordan en efecto todo el conjunto en un autor o autora, como el capítulo de Raquel Conde, que examina la presencia de los animales en la obra de Concha Castroviejo. Conde expone el papel benéfico de estos, salvajes y domésticos, en el orden natural, detalla el paralelismo que se establece entre muertes de humanos y de animales, y pone en valor el alegato de Castroviejo en favor del derecho a la vida, a transcendencia y a la seguridad de los animales, fundamentados en el asombro y emoción que suscitan.

Por su parte, el trabajo de Adriana Lastičová se interroga sobre el simbolismo de los animales en varias novelas de la escritora francesa contemporánea Sylvie Germain, describiendo su poder sanador y su papel como psicopompos o mensajeros de lo invisible y de lo absoluto, poder que cuestiona simultáneamente el antropocentrismo y del especismo.

Finalmente, en el texto que sigue al anterior, Alberto Martínez propone una contribución a los estudios del bestiario completo del autor francés Lautréamont. Para ello traza un detallado estado de la cuestión sobre el tema, amplía y precisa el léxico teriomórfico del bestiario, ofrece un cómputo analítico exhaustivo, y muestra que la importancia cuantitativa del léxico teriomórfico en el escritor es mayor de lo afirmado en los estudios previos citados.

Los capítulos de esta línea nos descubren por tanto aspectos de los textos literarios inadvertidos en su mayor parte. Rastrear la presencia y, cuando existía, la agencia de zorros, caballos, ballenas, gatos, aves, ratas y muchos más ejemplares del reino animal en la ficción permite un descentramiento de la mirada crítica que no sólo amplía nuestra comprensión de un mundo no humano y su situación (de subordinación, de esclavitud, de emancipación, de superioridad, de extinción...) respecto a los hombres, sino que genera reflexiones propiamente literarias referentes al corpus, canon y géneros narrativos, innovaciones formales, temas, motivos, símbolos e imaginarios. Esta es la vía que propiamente nuestra investigación futura sobre el tema recorrerá plausiblemente, sin olvidar, por supuesto, la faceta de concienciación incluida en la tarea de la zoopoética.

No queremos terminar esta presentación sin agradecer a los miembros de la Junta directiva de la SELGyC su ayuda y buen hacer, y en especial a su presidente Dámaso López, su secretaria Ana González-Rivas y su tesorera Ángeles Ciprés. Nuestra gratitud va también dirigida hacia todos los autores que colaboran en el volumen por su trabajo y la calidad de su investigación, los miembros del Comité Científico, la maquetadora, Sara Olmos, y la gestora de la Asociación, Raquel Maspoch. Y agradecemos finalmente la presencia de quienes participaron en el vigésimo cuarto Simposio de la SELGyC e hicieron posibles los momentos de intercambio de ideas y enriquecimiento intelectual, así como de convivialidad en las actividades comunes organizadas. Esperamos que los lectores encuentren en este libro un registro de algunos de esos momentos.

PILAR ANDRADE
JOSÉ MANUEL CORREOSO

1

*Misoginia y filoginia en el discurso
literario europeo de la Edad Media*

EDITORES

*José Manuel Correoso Rodenas
Isabel González Gil*

Dos discursos antitéticos sobre la mujer en dos obras valencianas coetáneas del s. xv: el Espill de Jaume Roig y la Vita Christi de sor Isabel de Villena

RAFAEL ALEMANY FERRER
rafael.alemany@ua.es
Universidad de Alicante

Resumen

Espill de Jaume Roig (1460) y *Vita Christi* de sor Isabel de Villena (1497) reflejan algunos elementos relacionables con el debate ideológico y literario de la *querella de las mujeres*, que se documenta en Europa desde la Edad Media hasta el s. XVIII. La primera es una novela en verso en la que el narrador-protagonista relata, desde la vejez, sus nefastas experiencias con las mujeres, para prevenir a un joven de los males que se derivan de relacionarse con estas. La segunda es un libro devocional novelado, que aspira a promover la contemplación imaginada de la vida de Jesús en relación con el proceso redentor. La obra está escrita en clave filógina y sus protagonistas femeninas asumen un papel de primer orden. La grotesca misoginia del *Espill* y la rotunda filoginia de la *Vita Christi* están en buena medida condicionadas por la especificidad de sus destinatarios-modelo respectivos.

PALABRAS CLAVE: *Espill* de Jaume Roig, *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, misoginia, filoginia, receptores modelo.

Abstract

Espill by Jaume Roig (1460) and *Vita Christi* by Sister Isabel de Villena (1490) reflect some elements related to the ideological and literary debate of the *quarrel of women*, which is documented in Europe from the Middle Ages to the eighteenth Century. The first is a novel in verse in which the narrator-protagonist recounts, from old age, his disastrous experiences with women, to warn a young man of the evils that derive from relating to them. The second is a fictionalized devotional book, which aspires to promote imagined contemplation of the life of Jesus in relation to the redemptive process. The work is written in a phylogynistic key and its female protagonists assume a role of the first order. The grotesque misogyny of *Espill* and the emphatic phylogyny of *Vita Christi* are largely conditioned by the specificity of their respective model receptors.

KEY WORDS: *Espill* by Jaume Roig, *Vita Christi* by Sister Isabel de Villena, misogyny, phylogyny, model receptors.

1. Preliminar

En el contexto de la literatura catalana del siglo xv, se documentan dos importantes obras escritas, respectivamente, por un autor y una autora valencianos: *Espill*, del prestigioso médico Jaume Roig, y *Vita Christi* (VC), de sor Isabel de Villena, aristócrata y abadesa del monasterio de religiosas clarisas de la Santísima Trinidad de Valencia. La primera se redacta en torno a 1460, mientras que la segunda pudo escribirse en unas fechas inciertas del período comprendido entre 1470 y 1490, aunque su *editio princeps* es de 1497. Una y otra, pese a pertenecer a géneros literarios distintos y reflejar unas opciones estéticas que en nada se asemejan, comparten un inequívoco propósito didascálico, si bien de naturaleza muy dispar. *Espill* nos ofrece un

discurso caricaturescamente misógino, mientras que *VC* se concibe como un texto devocional filógino que no hace la más mínima concesión al humor. Ambas obras tienen relación con el debate ideológico y literario conocido como *querella de las mujeres*, que se da en Europa desde la Edad Media hasta el s. XVIII (Ramírez *et al.* 2011). Pero, pese a que se ha llegado a interpretar la obra de sor Isabel de Villena como una réplica consciente a la de Jaume Roig –ambos autores se pudieron conocer– (Fuster 1968b), la oposición filoginia/misoginia que se desprende de la comparación de ambos textos no responde tanto a una confrontación ideológica propiamente dicha como a razones de pragmática del discurso, condicionadas por los receptores-modelo respectivos a quienes iban dirigidas.

2. Jaume Roig y su *Espill*

2.1. Un relevante médico devoto

Jaume Roig¹ (Valencia, ?, principios del s. xv–Valencia, 1478) fue un médico perteneciente al patriciado urbano de Valencia, donde varios miembros de su familia ejercieron profesiones liberales y ostentaron cargos públicos. Tras obtener el grado de maestro en Artes, cursó estudios de Medicina, muy probablemente en la Universidad de Lérida. Por su condición profesional, mantuvo una relación estrecha con tres focos de poder: la Corona –fue médico de reyes–, el poder municipal –desempeñó diversos puestos relacionados con la sanidad local– y el estamento religioso –prestó sus servicios profesionales en cenobios, intervino en las obras de ampliación del convento de la Trinidad, del que fue benefactor, administró la construcción de la iglesia de San Nicolás y fue miembro de la Cofradía de la Seu (‘catedral’) de Valencia–.

En torno a 1435, contrajo matrimonio con Isabel Pellicer, con quien tuvo siete hijos, cuatro mujeres y tres varones. De todos ellos, tres profesaron como religiosos: Jaume Honorat, Joana y Violant. La familia Roig-Pellicer gozó de un estatus elevado y llegó a poseer un patrimonio nada despreciable. Pero, sobre todo, Jaume Roig fue un hombre culto y de sólidas convicciones religiosas, tal como se desprende de los saberes que encierran numerosos pasajes de su obra y de los libros de su biblioteca particular (Carré 1993). Al margen del *Espill*, solo escribió un breve poema con el que concurrió a un certamen mariano celebrado en Valencia en 1474.

2.2. Una novela didáctico-moral para un joven

2.2.1. Caracterización general

Espill es una novela didáctico-moral en versos² tetrasílabos apareados –*noves rimades*, en la tradición occitano-catalana–, escrita hacia 1460 y publicada por vez primera en 1531³. Su objetivo declarado es prevenir a los hombres en general y, en particular, al joven Baltasar Bou, sobrino segundo del autor (De Den 2019), de los males que acarrearán las mujeres y el matrimonio, a partir de la experiencia de un yo narrativo anciano que articula su lección a través de un discurso sermonario en que lo didascálico se entreteje con lo humorístico, tal como el autor anuncia en el “Prefaci” de la obra:

La forja sua,
estil i balanç,
serà en romanç:
noves rimades
comediades⁴,

1 *Vid.*, especialmente, Carré ed. (2014), 23-58.

2 16245 versos.

3 En 1561 se publicaron otras dos ediciones, una en Valencia y otra en Barcelona.

4 Cómicas.

aforismals⁵,
 facessials⁶ [...] (vv. 678-684)⁷.

Espill se divide en cuatro libros, cada uno de los cuales consta a su vez de cuatro partes. En el primero, el protagonista da cuenta de las experiencias negativas que vivió personalmente con muchas mujeres –incluida su madre– desde la infancia, o bien de otras ajenas igualmente nefastas de las cuales fue testigo ocular o tuvo noticia. En el segundo, nos relata sus cuatro relaciones sentimentales fracasadas. En el tercero, el narrador deja de ser el protagonista y pasa a serlo el personaje bíblico Salomón, que, en sueños, le presenta una serie de argumentos misóginos y misógamos contundentes con el fin de persuadirlo de que desista de relacionarse con mujeres. La eficacia de esta lección se constata cuando, en el libro cuarto y último, el protagonista retoma el hilo central del relato, para informarnos del cambio radical que ha experimentado su vida al haberla orientado hacia el celibato y el ascetismo.

En *Espill* tienen cabida todos y cada uno de los tópicos antifemeninos que, a lo largo de la Edad Media, se difunden en tratados morales, piezas homiléticas y textos literarios o de cualquier tipo. Baste mencionar, entre tantos otros, el *Adversum Jovinianum* de san Jerónimo (s. iv), la tensón provenzal entre el Monje de Montaudon y el trovador Marcabré (s. xii), el anónimo poema satírico francés *Chastie-Musart* (s. xiii), el *Matheolus* latino (s. xiii) y su traducción francesa (s. xiv), el *Corbaccio* y el *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio (s. xiv), el *Libre de les dones* de Francesc Eiximenis (s. xiv), el *Maldezir de mugeres* de Pere Torroella (s. xv) o el *Arcipreste de Talavera* de Alfonso Martínez de Toledo (s. xv). Como en todas estas obras, las mujeres de la novela de Roig constituyen una completa galería de los horrores por la que discurren malas esposas, madres despiadadas, pésimas amas de casa, religiosas reprobables, charlatanas ociosas, maníacas de la cosmética, falsas, holgazanas, sucias, lujuriosas, brujas, hechiceras, neuróticas, ladronas o asesinas, todas las cuales, en suma, vienen a ser la mismísima encarnación de los pecados capitales. A título de puro ejemplo, baste la secuencia en la que el protagonista da cuenta de los dudosos hábitos higiénicos de su primera esposa:

Si s'adormia,
 tantost roncava.
 Molt m'enujava
 cascuna nit.
 Sovint al llit
 se orinava
 e frecejava.
 D'alre podia
 quant li venia
 son ordinari:
 sens pus pensar-hi,
 cames e cuxes,
 les calces fluxes,
 tot se n'omplia.
 Draps si es metia,
 ab tal olor
 e tal color
 com Déu se sap,
 llançava el drap
 per los racons,
 davall caxons,
 entre la palla.
 No hi dava malla

5 A modo de *aforismos* o sentencias morales.

6 A modo de las *facecias* o historietas graciosas para el entretenimiento que recoge el *Liber facetiarum* (1452) de Poggio Bracciolini.

7 Tanto esta como las sucesivas citas y referencias de los versos de *Espill* remiten a Peirats ed. 2021.

hom si el trobava,
lla el se lexava
on li caïa (vv. 2372-2397).

2.2.2. *El componente didáctico-moral*

El objetivo didáctico de *Espill* se vehicula mediante tres estrategias literarias fundamentales. La primera es el mismo título, que remite al género de los *specula* medievales, cuyo objetivo era el de proporcionar paradigmas morales a imitar o a evitar, es decir, “espejos” en que los individuos pudiesen mirarse a la hora de encontrar referentes adecuados para conducirse en la vida. En segundo lugar, la función didáctica se logra vía el relato de una primera persona experiencial, dirigido, excepto en el tercer libro⁸, a una segunda persona específica, el joven Baltasar Bou, mencionado explícitamente más de una vez, a quien se exhorta mediante una serie de verbos en imperativo. La tercera estrategia consiste en la adopción de la estructura que las *artes praedicandi populo* establecían para los sermones (Ysern 1996-1997), conforme a la cual estos habían de constar de cuatro partes: el *thema* –enunciado del contenido de la prédica mediante un versículo bíblico–, la *thematis divisio* –índice de apartados del sermón–, la *dilatatio* –cuerpo de este, en el que las tesis se ilustran con *exempla* y referencias de *auctoritates*– y la *unitio* o *clausio* –conclusión sintética de la tesis fundamental de la pieza homilética–.

Así, pues, al principio de la obra, se formula explícitamente el *tema* en unos versos que contienen una cita del *Cantar de los Cantares* (2,2):

Espill, llum i regla,
hòmens aregla,
dones blasona,
lo llir corona,
espines, carts, crema.
Ço diu lo tema:
SICUT LILIUM INTER SPINAS,
SIC AMICA MEA INTER FILLIAS (vv. 41-46).

Poco después, en el “Prefaci”, hallamos la *thematis divisio*, que anuncia el contenido de cada uno de los cuatro libros de la obra:

Primerament,
en mon jovent,
essent libert,
què he sofert
recitaré.
Puys contaré,
segonament
bé escassament,
mos casaments
negres, dolents,
ab pena tanta
per anys cinquanta.
La part tercera,
a mi certera,
de lluny tramesa,
una cortesa
instrucció
diu, i lliçó
espiritual
i divinal.
Quarta i darrera
clou la manera,

⁸ Su formato es idéntico, solo que el emisor del discurso en primera persona es ahora Salomón y el receptor del mismo es el protagonista que asume la voz narrativa en el resto de la obra.

ja enfranquit,
 d'elles partit
 o enviudat,
 com he mudat
 oy en amor,
 pena en dolçor.
 I consellat
 i arreglat,
 los meus darrés
 anys, vint o més,
 tots servint Déu,
 segons veureu (vv. 759-792).

Sigue la *dilatatio* o desarrollo de la autobiografía literaria y ejemplarizante del yo protagonista, que se articula a través del *exemplum* general que conforma la suma de sus nefastas experiencias con las mujeres, así como de la serie de las no menos ingratas vivencias ajenas recogidas en abundantes *exempla* particulares⁹ (libros 1 y 2). Por otra parte, las tesis misóginas y misógamas que de todo ello se derivan se refuerzan con las que contiene el ya mencionado discurso de Salomón (libro 3), que constituye una suerte de metasermón sembrado, asimismo, de más *exempla* y referencias de *auctoritates*.

En el cuarto y último libro, el yo narrador, convencido por la eficaz lección del personaje bíblico, renuncia definitivamente al trato con las mujeres y abraza una vida ascética como único medio para alcanzar el bienestar terrenal y la salvación eterna, tal como asegura en una categórica *unitio* o *clausio*:

Lo que yo et dic¹⁰
 és may pratiques
 ni t'emboliques
 gens ab les dones.
 Sols te consones
 ab l'alta Mare
 qui ab Déu Pare,
 l'Esperit Sant
 d'ells emanant,
 té Fill comú,
 qui viu, Déu u,
 en unitat
 Trinitat
 eternalment (vv. 16228-16241).

2.2.3. *El componente humorístico*

Si bien en *Espill* todo obedece a una voluntad primordialmente didascálica, ello no obsta para que la narración rezume una comicidad omnipresente, que se consigue, las más de las veces, mediante el humor ácido, la ironía y la sátira. La dimensión cómica de la obra se plasma a menudo en secuencias de carácter anticlerical o relacionadas con el sexo, pero también en el uso ubicuo de la hipérbole como recurso al servicio del retrato denigratorio de las mujeres y de los hombres lujuriosos. La frecuente procacidad del lenguaje, repleto, además, de fraseologismos, refranes, paremias populares e ingeniosos juegos de palabras, constituyen, asimismo, instrumentos al servicio de la vis cómica de *Espill*, sin olvidar, asimismo, la manipulación irreverente de fuentes serias hasta el punto de invertir de modo jocoso su sentido prístino (Carré 1984; Peirats 2003). La presencia de todos estos contrapuntos cómicos no llega a alterar la propuesta final de Roig, que no es otra sino la defensa de la castidad y de la vida ascética, pero sí es cierto que la relaja. Sin duda, Roig, con la incorporación del ingrediente humorístico a su particular sermón novelado, aprovechaba las posibilidades que le ofrecía un género de pedigrí

9 Los hay de las más diversas procedencias: bíblica, hagiográfica, histórica, folclórica...

10 Se dirige a Baltasar Bou.

clásico, como la sátira, para modular el tono del mensaje literario que lo vehiculaba. Todo ello le permitía otorgar cierto grado de originalidad al tratamiento literario de una materia a la sazón hartamente trillada, a la par que hacer más grata y divertida la lectura de la obra al joven a quien iba especialmente dirigida.

3. *Sor Isabel de Villena y su Vita Christi*

3.1. *Una abadesa aristocrática de prestigio*

Esta importante autora valenciana (c. 1430 – 1490)¹¹, cuyo nombre de pila fue Leonor de Aragón, era hija natural de Enrique de Villena, escritor en castellano y en catalán, así como descendiente directa de los linajes reales de Castilla y de Aragón. Bisnieta del primer marqués de Villena y primer duque de Gandía, Alfonso el Viejo, a la par que de Enrique II de Castilla, Leonor, huérfana de padre a los cuatro años, vivió y se educó durante su infancia en el palacio real de Valencia, bajo los auspicios de la muy devota reina María de Castilla, prima segunda suya y esposa de Alfonso el Magnánimo. Tal circunstancia bien pudo propiciar su acceso a los abundantes libros religiosos y morales de la monarca, los cuales debieron ser la base de un bagaje cultural que, más tarde, aprovecharía para la importante actividad espiritual y literaria que desarrolló como abadesa del convento de la Santísima Trinidad de Valencia.

Este cenobio, cuyos orígenes se remontan al siglo XIII, en que albergó una comunidad de trinitarios, fue refundado en el siglo XV por la reina María, que lo encomendó a unas religiosas clarisas procedentes de Gandía, las cuales se establecieron en el mismo en 1445. Leonor, con quince años, fue la primera novicia del convento y profesó en 1446 con el nombre de sor Isabel de Villena. En 1462 fue elegida abadesa, con cierta oposición interna, quizá debido a su condición de hija natural. Esto la llevó a no aceptar el cargo hasta el año siguiente y a no ejercerlo, de hecho, hasta 1465 (Benito 1998: 63). En él permaneció hasta su muerte en 1490 y gozó de un gran prestigio entre importantes religiosos e intelectuales de su tiempo, que le dedicaron algunas de sus obras o la elogiaron en las mismas. Durante el largo período en que rigió el monasterio, se realizaron importantes obras de ampliación y embellecimiento del mismo, con el apoyo general de los sectores más selectos de la sociedad valenciana, hasta convertirlo en un notable exponente del gótico tardío y en un referente religioso y cultural de la Valencia de la época. Allí profesaron las hijas de las familias valencianas más relevantes, fueron enterrados algunos de sus miembros y, en fin, fue sepultada la reina María tras su muerte en 1458.

Con toda seguridad, sor Isabel debió conocer a Jaume Roig (Fuster 1968b: 208-210), quien, como médico de la reina María, visitaría el palacio real en que Leonor vivió antes de profesar como clarisa en la Trinidad. Precisamente, el autor de *Espill* fue protector y benefactor de este monasterio, además de administrador de las obras de ampliación del mismo promovidas en 1456 por la reina. La posible relación entre ambos autores o sus familias puede deducirse, asimismo, del hecho de que Roig fuera el albacea testamentario de Caterina de Villena, prima hermana de sor Isabel.

La obra literaria de la autora se circunscribe a su *Vita Christi* (VC), al margen de algunos sermones perdidos y de alguna atribución espuria, todo lo cual, en cualquier caso, relacionado con sus responsabilidades conventuales y abaciales.

3.2. *Un tratado devocional novelado para religiosas*

3.2.1. *Caracterización general*

En 1497, se publica, con carácter póstumo, la *editio princeps* de VC de sor Isabel de Villena. La obra se inscribe en la órbita de la espiritualidad franciscana, cuyos rasgos esenciales ya encontramos formulados, desde primeros del s. XIV, en textos como el anónimo *Meditationes vitae Christi*. En 1474 se publica la *Vita Christi* latina que Ludolfo de Sajonia –“El Cartujano”– había escrito entre 1340 y 1378. Esta obra determina el nacimiento de un género que pronto se expande

¹¹ Para la biografía de la autora, *vid.*, especialmente, Cantavella 2015.

por toda Europa a lo largo de la Edad Media (Hauf 1990). En la Corona de Aragón, además de la obra de sor Isabel, contamos con *Vita Christi* de Francesc Eiximenis (finales del s. XIV o principios del XV), y, además, con la adaptación al valenciano de la obra de Ludolfo de Sajonia realizada por Joan Roís de Corella y publicada en cuatro volúmenes (1495-1500) como *Lo Cartoixà*.

Las *vitae Christi* constituyen un género de narraciones noveladas de la vida de Jesús, que, basadas en los evangelios canónicos, los apócrifos y en la tradición piadosa, estaban destinadas a divulgar los fundamentos teológicos del cristianismo y a promover la meditación contemplativa conforme a las pautas del cristocentrismo, una vía espiritual que aspiraba a conciliar la especulación teológica con una fe estimulada por la rememoración emotiva de la vida de Jesucristo. Pero *VC* de sor Isabel presenta unas características privativas (Fuster 1968a), entre las que, sin duda, ocupa un lugar destacado la adopción de una manifiesta perspectiva filógina, que se plasma tanto en la valoración positiva general de las mujeres, en su importante presencia en la obra y, especialmente, en los perfiles que ofrecen los personajes singulares de María, Eva y María Magdalena (Cantavella 1986).

3.2.2. *La superioridad moral de las mujeres*

De manera reiterada, en *VC* se defiende la tesis según la cual las mujeres tienen una mayor capacidad para amar que los hombres, una cualidad que les permite acceder más fácilmente a Dios, tal como asegura el arcángel san Miguel: “e, com les dones són singularment amables per natura, amor els ha d’unir amb el nostre Senyor Déu” (p. 267)¹². La propensión del género femenino al amor y a las prácticas virtuosas se presenta en la obra como una especie de rasgo genético específico, como dice a la Virgen uno de los ladrones que acogen en su cueva a la Sagrada Familia en su huida a Egipto: “vós, qui sou dona i per natura inclinada a tota virtut” (p. 388). Y es precisamente esta superioridad moral la que hace que Jesús las prefiera a los hombres, habitualmente considerados como superiores a ellas: “I vós, Senyor, sou aquell qui haveu triat les coses flagues del món, ço és les dones, per posar-hi l’amor vostra, a gran confusió dels cavallers mundanals, qui això atendre no han pogut” (p. 496). La capacidad afectiva de las mujeres alcanza su punto álgido durante el proceso de la pasión de Cristo, en que, según nos informa la voz narradora omnisciente, “tots eren moguts a pietat, especialment les dones, que per natura són molt pus caritatives i pietosos que-ls hòmens” (p. 796).

3.2.3. *Una presencia considerable de personajes femeninos*

Son muchas las mujeres que, a lo largo del relato, adquieren la condición de actantes de primer orden, gracias al protagonismo que se les otorga y que, generalmente, se niega a los personajes masculinos o, en el mejor de los supuestos, se les concede de un modo más limitado. Sor Isabel forja un texto que, en buena medida, se convierte en una yuxtaposición de secuencias de la vida de Jesucristo directamente relacionadas con mujeres: las bodas de Caná, la conversión de María Magdalena, los episodios de la samaritana, la cananea o la mujer adúltera, etc. Además, la autora, guiada por el objetivo de dotar su obra de una presencia significativa de personajes femeninos, incrementa la nómina de los que le suministran los evangelios canónicos con otros procedentes de los apócrifos o del Antiguo Testamento. Así, junto a las canónicas María, Magdalena, Marta, la samaritana, la cananea o la adúltera, encontramos las apócrifas madre y hermanas de la Virgen o Ana –la responsable de su educación infantil– y las veterotestamentarias Eva, Judit, Ester, Abigaïl o la madre de los Macabeos. En todos los casos, estos personajes son siempre seres poseedores de grandes cualidades y, en particular, dotados de una fortaleza especial que les permite afrontar las difíciles situaciones a que deben enfrentarse. Pero, sin duda, son María, Eva y María Magdalena las mujeres que alcanzan la máxima relevancia en nuestra *Vita Christi* y las que mejor permiten constatar la perspectiva filógina que adopta sor Isabel en su obra.

12 Tanto esta como las sucesivas citas y referencias del texto de la *Vita Christi* remiten a Hauf ed. 2022.

3.2.4. *Las grandes protagonistas*

3.2.4.1. *María, instrumento necesario de la redención*

La Virgen María ocupa un lugar central en el texto de sor Isabel. Además de su omnipresencia a lo largo de los 291 capítulos de este, resulta especialmente significativo que los diez primeros, sobre todo, pero también los 33 últimos, estén particularmente focalizados en su figura. La relevancia del personaje viene dada por el hecho trascendental de haber sido elegida por Dios como instrumento necesario para ejecutar su proyecto redentor. Todo lo concerniente a María es prodigioso y ello es así por el alto destino que le han reservado los designios divinos (Twomey 2013).

El nacimiento de María es un elemento clave del plan sobrenatural dispuesto para restaurar el estado de cosas que el pecado primigenio había quebrado. La ejecución del plan empieza por propiciar el nacimiento de una mujer que, llegado el momento, acepte engendrar un ser, Jesús, que no es sino la encarnación de Dios en el mundo terrenal (Arnau 2001). María es el fruto milagroso de un matrimonio estéril y, además, nace libre de la mácula del pecado original. Su implicación con el proyecto teológico de la redención se inicia desde casi la primera hora de su existencia y se extiende, sin solución de continuidad, hasta la muerte y resurrección de su hijo, que supone la culminación exitosa del plan. La capacidad creativa de sor Isabel y su intención didáctica (Escartí 2016) la hacen recurrir a secuencias inverosímiles, pero de innegable impacto, a la hora de poner de relieve los valores de María. Una muestra elocuente de ello es el pasaje en que aparece la aún niña, antes de cumplir los tres años¹³, absorta en la contemplación imaginada¹⁴ de la triste suerte de una humanidad dolorida, que la lleva a rogar a Dios que se apiade y ponga fin a esa situación (pp. 27-28). Tal súplica se concreta en la secuencia de su presentación en el templo, recién cumplidos los tres años, cuando, “havent molta compassió del desaventurat cars de Adam” (p. 42), pide al Señor que se encarne y descienda al mundo terrenal para redimir a las criaturas humanas:

[...] car negú no pujarà en lo cel, fins vós, clement Senyor, siau devallat, e prengau e ajusteu a vós la carn humana, e aquella unida a la Magestat vostra, la munteu e la façau seure ad dexteram Dei patris omnipotentis. E lavors, Senyor, feta aquesta unió, l'ome haurà salconduit De entrar e mercajejar, e habitar en lo regne vostre, per los mèrits infinits de la magnificència vostra (43).

En el capítulo XVIII, Dios accede a tomar naturaleza humana en el vientre de María, a quien el arcángel Gabriel anuncia el plan divino para que se convierta en la madre de Dios hecho hombre, sin perder su virginidad. Con ayuda de las virtudes, le ruega que acepte (caps. XX-XXXV), como ella acaba haciendo. Así concibe a Jesús (cap. XXXVI) y, con ello, se convierte en el más eficaz instrumento al servicio de la redención de la humanidad por la que ella misma había rogado desde su infancia.

Desde el nacimiento hasta la muerte en la cruz, la vida de María está jalonada por dos vivencias antitéticas: su inmenso gozo como madre de Dios encarnado en hombre y su insoslayable dolor por saber que Jesús ha de morir violentamente en aras del bien mayor de la salvación de la humanidad. La imbricación de ambos sentimientos, íntimamente relacionados con la doble dimensión, humana y divina, de VC (Alemany 2012), se manifiesta particularmente en la extensa parte de la obra que comprende los episodios de la pasión y muerte de Jesús e, incluso, en el de su ascensión al cielo, en tanto que, si por una parte supone la culminación del proyecto para el que ha sido engendrado –plano sobrenatural–, por otra implica la separación terrenal de madre e hijo –plano humano–. Conviene señalar, en cualquier caso, que el perfil de María que traza sor Isabel es el de una mujer que, a sus múltiples virtudes, suma la de una

¹³ Es, posteriormente, al principio del capítulo V (p. 31), cuando se nos informa de que María ya tiene esa edad.

¹⁴ La visualización mental de escenas o situaciones de gran impacto emocional, recogidas por los textos sagrados o por la tradición pídosa, es una de las características del método franciscano de meditación (Aichinger 2003).

fortaleza extraordinaria. Ella es, sin duda, la que en los momentos familiares difíciles actúa más resueltamente a la hora de tomar decisiones prácticas, en contraste con la actitud de su anciano marido José, tal como vemos en el pasaje de la llegada de la Sagrada Familia a Egipto (cap. LXXXVIII), huyendo de Herodes, en el que se narran las vicisitudes y penurias de todo tipo propias de un grupo de emigrantes forzosos:

E venint en una ciutat qui havia nom Hermòpolin, en la qual la Senyora deliberà aturar, e anant per lo raval, sa Senyoria e Joseph miraven deçà y dellà hon porien pendre posada; e, com molt hagueren cercat, veren una pobreta casa, prop lo riu, menyspreada y avorrida per tots los habitants de la dita ciutat per ésser malsana. E sa Senyoria hagué a molt bona sort poder-la logar, e demanà sa Mercé de qui era la casa; e, trobant lo senyor de aquella, pregaren-lo humilment la Senyora e Joseph li plagués logar-los la sua casa. E aquell hom, ab tot los miràs de mal ull vehent-los estrangers e pobres e en hàbit de juheus, qui eren gent per ells molt avorrida, atorgà'ls la posada essent ben cert nengun altre no la pendria, car era inhabitable; e dix-los ab gran fúria que pagassen tot lo loguer primer, si no que en altra manera no entrarien en la casa. E la Senyora respòs que treballaria en vendre aquella somera que portava, e pagaria lo dit loguer; e axí u féu.

E del que restà dels diners que havia agut de la somera comprà una poca palla, e de aquella féu sa Mercé en un raconet de la casa un litet al prom Joseph; e la que restà posà en altra part, e allí sa Senyoria dormia tenint lo Senyor Fill seu en los seus braços, car no havia altre lit hon reposar-lo. E sa Magestat dormia ab gran plaer en la falda de la sua Mare, car en tota la terra no havia lit a sa clemència pus plaent (396).

3.2.4.2. *Eva, impulsora de la redención*

La figura de Eva se ha fijado en el imaginario colectivo como un ser nefasto, por haber sido capaz no solo de desobedecer a Dios ante las tentaciones del demonio, sino de hacer que también lo hiciera su compañero Adán. Su pecado se salda con el castigo divino para ellos y sus descendientes, de modo que la humanidad entera queda sumida en un penoso estado de postración e infelicidad. Habiendo sido, pues, Eva la causa primigenia de todas las desgracias y sufrimientos del ser humano, es comprensible que fuera estigmatizada sin solución de continuidad por el pensamiento cristiano a lo largo de los siglos. Frente a este planteamiento, sor Isabel nos presenta a una Eva que, sin dejar de reconocer su culpa en la condena de la humanidad a las penas derivadas de su falta, pasa a ser, paradójicamente, un agente activo de la redención divina que pondrá fin a las mismas. A este propósito, resulta particularmente interesante el capítulo XI de *VC* (pp. 69-76).

El pasaje se ubica en el limbo, en donde se encuentran Adán y Eva. Adán expresa su aflicción por considerarse responsable de los males de sus descendientes. Se establece, entonces, un diálogo entre él y Eva, en el que esta vislumbra una cierta esperanza por tres razones: a) desde la comisión de su pecado 5000 años atrás, ambos han hecho una larga penitencia; b) en un sueño pretérito de Adán, se le reveló que Dios se encarnaría en un ser humano para restaurar el orden roto por ellos, y c) cuando Dios los expulsó del paraíso, dijo a la serpiente –símbolo del demonio que los había engañado– que otra mujer le aplastaría la cabeza y esta, según también les ha sido revelado, no es otra sino María. Ante unas expectativas tan estimulantes, Eva pide a todos sus descendientes que rueguen a Dios que los libre de las consecuencias de su pecado, cosa que estos hacen. El resultado será la aquiescencia de Dios a iniciar el proceso de redención de la humanidad, que exigirá su encarnación en Jesús y la ulterior pasión y muerte del mismo para alcanzar la feliz restauración del “paraíso perdido”.

Eva, antigua responsable del pecado, se convierte así en uno de los agentes que propician el plan redentor sobrenatural y, por tanto, en una suerte de cómplice de María, elemento imprescindible para llevar a buen puerto el mismo. La oposición entre ambas mujeres, fijada en el imaginario colectivo, se neutraliza por completo, tal como constatamos en la ilustrativa secuencia del capítulo LX, en que Eva, junto a todos los personajes veterotestamentarios, visitan

a María en acción de gracias por haber aceptado concebir a Jesús. La amable conversación que mantienen Eva y la Virgen, al encontrarse por vez primera cara a cara, posee un interés de primer orden en tanto que refleja un gran *feeling* entre ambas, sella su reconciliación definitiva y evidencia una rotunda perspectiva filógina por parte de la autora (Alemany 2021):

E [...] acostà's la venerable mare Eva per fer reverència a sa Altesa, la qual, vehent-la, se levà de peus, rehent-la ab molta amor e honor, com a mare molt cara.

E la dita mare Eva, prostrada en terra, adorà lo seu Redemptor e dix:

—[...] O, Senyor! [...] E maleït sia lo meu poch saber, que axí m'ha luyat de vós, vida mia, per tant lonch temps, e no solament a mi, ans a tots mos fills, per l'errada mia! [...] car érem, Senyor tots molt luny de vós per la iniquitat mia. Ara, redemptor meu, som retornats molt prop de vós [...] per la humanitat que presa haveu delliberant escampar la vostra sanch per la salut mia. [...]

E, dit açò, dreçà's aquella sanctíssima mare Eva ab fervor de amor; e prenint les mans de la Senyora, ab tot que sa Senyoria no u volgués permetre, besava aquelles, dient:

—O, Senyora! Lleixau-me besar aquestes mans vostres, per qui tant de bé he aconseguit! [...], car no he altre solaç ni deport sinó tocar e mirar e contemplar a vós, Senyora mia, Mare del meu Redemptor. E levant-la sa Senyoria ab una singular familiaritat e amor, abraçant-la e besant-la, dix-li:

—Bé siau venguda, mare mia e de tota humana natura. Veus ací lo Senyor, que tant haveu desitjat e cridat! Adelitau-vos en ell, car aquest és remei de vostres dolors, terme e fi de vostre repòs [...] (270-271).

Más avanzada la obra, se produce, asimismo, la reconciliación de Eva con Jesús, cuyo espíritu, tras su muerte, visita el limbo para anunciar a los personajes que lo habitan la buena nueva de que la redención ha culminado (caps. CLXXXVII y ss.). Es en ese momento cuando Eva acude a besar la mano del Señor y este le dirige unas palabras de perdón que, además de suponer la restauración moral definitiva del personaje, también encierran, como en el caso anterior, un inequívoco alegato en clave filógina:

—[...] Veniu, venerable mare, per mi molt amada! Acostau-vos a mi e sereu coronada segons mereix vostra virtuosa penitència, car ja són finides les vostres dolors [...]; ja lo vostre peccat és remés e perdonat. [...] Gran és stat lo vostre peccat, e gran Redemptor haveu mereixcut per mitjà de la vostra digna penitència. E si vós haveu molt damnificat lo món per lo vostre peccat, yo l'he molt més embellit sens comparació e dignificat, per la mia passió e mort [...]. E, ab aquest exemplar de la mia mort, molts pendran martyri e aconseguiran grans graus de glòria; no solament hòmens, mes encara dones, ab gran ànimo gosaran perdre la vida per atényer la gran corona de martyri. E lavors de aquelles singulars e virtuoses filles vós sereu molt alegre e gojosa, quan coneixereu ésser per mi tan amades e estimades per les grans obres sues, que als hòmens passaran en fortalea d'amor.

E per ço los he donat per capitana e Senyora la mia Mare, perquè les quart e les defena de aquells que d'elles mal volran parlar; e vull que vós siau tenguda en gran reverència e devoció per hòmens e dones, com a mare singular de tots, e que per ells contínuament sereu intercessora en la meua presència, especialment per les dones, a les quals jo faré innumerables gràcies per amor vostra si conech que us han en singular devoció e reverència [...] (886-887).

3.2.4.3. *María Magdalena: de pecadora a heredera de Cristo*

La figura de María Magdalena, tan precariamente documentada en los evangelios canónicos y apócrifos, a la vez que confusamente identificada en la tradición cristiana católica, es, junto a la Virgen María y Eva, uno de los personajes femeninos más relevantes de la VC. Sor Isabel de Villena nos la presenta (cap. CXVII), en términos elogiosos y exculpatorios de su mala fama, como

una gran senyora molt heretada, singular en bellea e gràcia [...], franca de senyoria de pare e de mare, car ja eren morts deixant a aquella grans riqueses e abundància de béns [...].

E vehentse així lliberta en la joventut sua sens negun repreneur, havent la pròpia voluntat per ley seguia tots los apetits sensuais no entenent sinó en delits e plaers de sa persona [...], car la abundància de riqueses en persona jove és gran ocasió de peccar [...]. E aquesta senyora era gran festejadora [...], tenia cort e strado en casa sua, on se ajustaven totes les dones jóvens entenents en delits e plaers, e aquí-s feyen festes e convits tots dies.

E com en tals coses la fama de les dones no pot perseverar sancera, encara que les obres no sien males [...], la fama sua fon tacada; e la gent menuda, que comunament se adelita en dir mal de les grans dones per poca causa que veja, parlaven tan largament d'aquesta senyora, qui havia nom Maria Magdalena, que ja entre lo poble no la nomenaven sinó «la dona peccadora» (490-491).

A través de la amplificada y melodramática trayectoria de este personaje, la autora ensalza el valor de la penitencia y el perdón subsiguiente como medio que permite transitar desde el pecado hasta la unión con Dios. La abadesa de la Trinidad recurre en este caso a una alegoría continuada en la que el intenso amor espiritual entre Jesús y María Magdalena se equipara al propio de una dilatada e intensa experiencia amorosa profana (Alemany 2022).

El primer hito de este discurso metafórico es la presentación del nacimiento del vínculo afectivo entre ambos personajes como un caso de amor inmediato desde su primer encuentro, activado por el Señor y automáticamente correspondido por la mujer pecadora (cap. XXVII). El segundo hito corresponde al inicio de la convivencia de ambos personajes y la Virgen María en la casa que Magdalena comparte en Betania con sus hermanos Marta y Lázaro (caps. CXVII-CXVIII). El tercer hito de la alegoría se plasma en el papel de María Magdalena a lo largo de la extensa e importante secuencia de la pasión, muerte y entierro de Jesús (caps. CXXXI-CCXXV). El rol de esta mujer resulta absolutamente equiparable al de una esposa que no se separa jamás de su marido en los episodios más duros de su vida y que sufre su dolor como propio. El cuarto hito de este extenso relato metafórico se materializa en el privilegio que Jesús otorga a su amada para que sea testigo aventajado de su resurrección y, especialmente, de ser la segunda persona, después de la Virgen, a quien se le aparece después de haber vuelto a la vida (cap. CCXLII). Finalmente, el quinto y último hito, ya tras la ascensión de Jesús, se corresponde con la entrega a María Magdalena por parte de la Virgen, poco antes de morir, de la corona de espinas que ha llevado Jesús en su pasión, lo que, en cierta medida, convierte a la antigua mujer pecadora en la heredera privilegiada del legado del Señor (cap. CCLXXXV).

4. Conclusión

El análisis comparativo de las dos obras estudiadas permite relacionarlas con el debate medieval a favor y en contra de las mujeres, si bien con rasgos peculiares. En *Espill*, las tesis misóginas y misógamas son evidentes, pero los abundantes elementos humorísticos y la hiperbólica caricaturización ubicua de los defectos femeninos, relativiza en parte el objetivo didáctico final. Sin duda, el receptor modelo de la obra, el joven Baltasar Bou, condicionó en buena medida la poética y la retórica del texto, pero también lo hizo la voluntad creativa de Roig, que se aplicó a reciclar los viejos tópicos antifemeninos mediante un formato estéticamente original. Por su parte, sor Isabel de Villena, partiendo de los presupuestos canónicos de la espiritualidad franciscana, que se fundamenta en la contemplación imaginada y emotiva de la vida de Jesucristo, impregnó su obra de una perspectiva filógina muy sugestiva. A ello contribuyó, por supuesto, la condición femenina de la autora, pero, todavía más, la voluntad de empatizar con las receptoras modelo de VC, las clarisas del monasterio de la Trinidad que ella regía, con el propósito de conseguir más eficazmente los objetivos didascálicos que se había propuesto.

Bibliografia

- AICHINGER, W., «Isabel de Villena: la imaginación disciplinada», en: Aichinger, W. / M. Bidwell-Steiner / J. Bösch / E. Cescutti (eds.): *The Querelle des Femmes in the Romania: Studies in honour of Friederike Hassauer*. Viena: Verlag Turia und Kant 2003, 57-69.
- ALEMANY FERRER, R., «La interacción de lo humano y lo divino en la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena», en *Actas del XIV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Murcia: Universidad de Murcia, 2012, 131-140.
- , «El tàndem Maria-Eva en la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena», *Specula. Revista de Humanidades y Espiritualidad* 2 (2021), 39-66.
- , «L'al·legoria de l'amor profà en la relació Jesús-Maria Magdalena de la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena», en: Peirats, A. I. (ed.), *Isabel de Villena i l'espiritualitat europea tradomedieval*. Valencia: Editorial Tirant Humanidades 2022, 629-650.
- ARNAU GARCÍA, R., *La encarnación, historia contemplada en el Vita Christi de sor Isabel de Villena. Discurso leído el 24 de mayo de 2001 en su recepción como académico de número por el Ilmo. Sr. Dr. D.... y contestación del académico de número Ilmo. Sr. Dr. D. Francisco Roca Traver*. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana 2001.
- BENITO, D., *El Real Monasterio de la Santísima Trinidad*. Valencia: Consell Valencià de Cultura 1998.
- CANTAVELLA, R., «Isabel de Villena, la nostra Christine de Pisan», *Encontre* 2 (1986), 79-86.
- , «Isabel de Villena i família. Una reconsideració biogràfica», *Anuario de Estudios Medievales* 45/2 (2015), 715-732.
- CARRÉ, A. (1984), «L'estil de Jaume Roig: la virulència i la comicitat», en: *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, 1), Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat 109-118.
- «La biblioteca del metge Jaume Roig», *Anuari de Filologia: Llengua i Literatura Catalanes* 16, secció C, 4, (1993), 23-36.
- (ed.), *Jaume Roig, Espill*. Barcelona: Barcino 2014.
- DE DEN, B., «Darrere l'Espill». *Apuntes sobre Jaume Roig y su entorno familiar*. Madrid: Mario Tomás Valero 2019.
- ESCARTÍ, V. J., «Sobre la voluntat didàctica en la obra de sor Isabel de Villena», *Mirabilia Journal* 22 (2016), 57-76.
- FUSTER, J., «El món literari de sor Isabel de Villena», en Fuster, J.: *Obres completes I*. Barcelona: Edicions 62 1968a, 153-174.
- , «Jaume Roig i sor Isabel de Villena», en: Fuster, J.: *Obres completes I*. Barcelona: Edicions 62 1968b, 175-212.
- HAUF, A., *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*. Valencia / Barcelona: Institut de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1990, 303-397.
- (ed.), *Vita Christi*. Valencia: Acadèmia Valenciana de la Llengua 2022.
- PEIRATS, A. I., «L'Espill de Jaume Roig: la comicitat de la moral o la moral de la comicitat?», *Estudis Romànics* 25 (2003), 251-279.
- (ed.), *Espill*. València: Institució Alfons el Magnànim 2021.
- RAMÍREZ ALMAZÁN, D. et al., *La querella de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*. Sevilla: Arcibel Editores 2011.
- TWOMEY, L., *The Fabric of Marian Devotion in Isabel de Villena's Vita Christi*. Woodbridge: Tamesis.
- YSERN I LAGARDA, J. A., «Retòrica sermonària, exempla i construcció textual de l'Espill de Jaume Roig», *Revista de Llengües i Literatures Catalana, Gallega y Vasca* 5 (1996-1997), 151-180.

Le discours misogynne dans les traités pédagogiques médiévaux : Le Mesnagier de Paris (1393) vs. Le Livre des trois vertus à l'enseignement des dames (1405)

EMMA BAHÍLLO SPHONIX-RUST

emma.bahillo@uva.es

Universidad de Valladolid

Resumen

A lo largo de la Edad Media se ha transmitido una imagen de la mujer como hija de Eva, tanto bajo la pluma de religiosos como de laicos. En ella se congregan toda clase de vicios: es, se nos dice, avariciosa, orgullosa, lujuriosa, desobediente, etc. Así pues, se nos presenta como *radix omnia malorum*, es decir, la raíz de todas las desgracias del hombre. Con el fin de alejarse de estas amenazas surgen los tratados pedagógicos dirigidos exclusivamente a la mujer. A través de estas obras les imponen modelos de conducta con los que pretenden su sometimiento. En el presente trabajo proponemos un estudio de dos tratados medievales. Por una parte, *Le Mesnagier de Paris* (1393) cuyo autor es un burgués, y por otra la obra de una escritora, Christine de Pizan, *Le Livre des trois vertus à l'enseignement des dames* (1405). Nuestro principal objetivo es proceder a un análisis sobre el tratamiento del discurso misógino desde dos puntos de vista opuestos: el masculino y el femenino.

PALABRAS CLAVE: discurso misógino, Edad Media, tratados pedagógicos

Abstract

Throughout the Middle Ages an image of women as the daughter of Eve has been transmitted, both under the pen of religious and secular people. All kinds of vices congregate in it: it is, we are told, greedy, proud, lustful, disobedient... Thus, it appears to us as *radix omnia malorum*, that is, the root of all man's misfortunes. In order to get away from these threats, pedagogical treatises aimed exclusively at women arise. Through these works they impose models of conduct with which they seek their submission. In the present work we propose a study of two medieval treatises. On the one hand, *Le Mesnagier de Paris* (1393) whose author is a bourgeois, and on the other the work of a writer, Christine de Pizan, *Le Livre des trois vertus à l'enseignement des dames* (1405). Our main objective is to proceed to an analysis on the treatment of misogynistic discourse from two opposing points of view: the masculine and the feminine.

KEY WORDS: misogynistic discourse, Middle Ages, pedagogical treatises

1. Introduction

L'image de la femme projetée par le Moyen-Âge est celle de la fille d'Ève, ce qui revient à dire qu'elle incarne le péché par excellence. Cette période se sert du récit de la *Genèse* pour défendre la subordination de la femme à l'homme à cause de son infériorité, mais aussi elle incite à la faute, c'est bien elle qui conduit Adam au péché en lui faisant goûter le produit défendu. Ces interprétations du texte biblique " obéissent à une forme de diabolisation de la femme qui n'est autre que la misogynie " (Gargam et Lançon 2020 : 54).

Ainsi l'éducation féminine devient-elle une priorité dans la mesure où les femmes doivent assumer un rôle au cœur de la société médiévale. Reléguées à l'univers privé du foyer, elles doivent apprendre à bien le gouverner, certes, mais il est un aspect indispensable : garder leur chasteté. C'est ainsi que l'on assiste à l'apparition de nombreux traités pédagogiques médiévaux s'intéressant tout particulièrement à elles.

Si c'est l'homme qui lui a imposé ce rôle, c'est également sur lui que retombe la charge de l'éduquer. C'est ainsi que " les écrits pédagogiques destinés au sexe féminin expriment aussi un trait de société profondément ancré dans les habitudes de pensée, bref dans la culture. La femme est par nature conseillée, l'homme par nature conseiller " (Alexandre-Bidon et Lorcin 1998 : 117).

2. *Les traités pédagogiques ou comment conseiller les femmes*

Cet état des choses a donc contribué à la naissance de traités pédagogiques visant uniquement les femmes. Il s'agit de répondre à un besoin social, celui de créer des modèles de comportement. Citons par exemple le *Livre du chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles* (1371) ou encore *Le Ménagier de Paris* (1393). Tous les deux écrits par des hommes, le père d'un côté, puis l'époux de l'autre. Nous allons consacrer les lignes qui suivent à celui-ci, puisqu'il se situe au cœur du mariage, véritable institution à la période médiévale. Car, dans ces traités, le dessein de la femme est de trouver un époux, mais aussi de le conserver. Or, ce texte est original dans la mesure où il s'insère dans le milieu bourgeois :

Mais s'il existe de nombreux modèles de perfection, c'est bien la première fois qu'on tente de faire le portrait de la parfaite bourgeoise et épouse à travers un mode dynamique, i.e. injonctif, et en tenant compte de contingences extérieures à la raison littéraire au sens large. (Ueltschi 2022 : 208)

L'auteur de ce traité est donc un bourgeois, mais un bourgeois vieillissant. Tel qu'il a été affirmé par Karin Ueltschi " étymologiquement, le bourgeois est celui qui habite le bourg ; son identité est donc ancrée dans son appartenance à une communauté urbaine au sens large " (2022: 206). Certes, la bourgeoisie occupe une position intermédiaire et le comportement, en l'occurrence féminin, doit être conforme à l'*estat* auquel on appartient. D'autant plus que, s'ils " résistent si bien à l'attrait de la noblesse, c'est qu'ils ont une forte identité sociale et une haute opinion de leur notabilité " (Bove 2015 :125).

Par la suite nous allons analyser l'image de la femme que l'on transmet dans ces traités, et de ce fait, les modèles de comportement que l'on propose afin d'atteindre la perfection dans son rôle d'épouse bourgeoise.

2.1. *L'instruction au masculin : Le Mesnagier de Paris*

Par le biais du mariage la femme assume le rôle d'épouse. Sa jeunesse la rend incapable d'assumer correctement ce nouveau devoir social :

[...] en moy priant humblement en nostre lit, comme en suis recors, que pour l'amour de Dieu je ne vous voulsisse mie laidement corrigier devant la gente strange ne devant nostre gent aussi, mais vous corrigasse chascune nuit, ou de jour en jour, en nostre chambre et vous ramenteusses les descontenances ou simplesses de la journée ou journees passees et vous chastiasse s'il me plaisoit (*Prologue*, 9-16)

Consciente de son incapacité, c'est elle qui prend l'initiative et sollicite son époux pour corriger ses erreurs dans l'intimité de la chambre conjugale, à l'abri des regards extérieurs. Le bourgeois fait ici appel à un *topos* de la littérature médiévale. Il s'avère nécessaire qu'elle vive sous la surveillance de l'homme. L'autorité masculine se double d'une différence d'âge entre les époux. En effet, le grand âge du mari apporte l'expérience nécessaire à la jeune femme. C'est ainsi que l'autorité de l'époux provient non seulement du fait de sa masculinité, mais aussi de son âge. Elle, de son côté, vient tout juste de quitter aussi bien l'enfance que son entourage : " associer une adolescente et un homme d'une trentaine d'années met aux mains de l'homme l'autorité cumulée de l'époux et du père " (Lorcin 1988 : 361).

Voilà le contexte dans lequel le bourgeois va composer son traité. C'est à lui que revient d'assumer le rôle de pédagogue : “ du mari, l'épouse a tout à apprendre ” (Duby 2002 : 160), et de ce devoir surgit cette entreprise didactique.

Mario Roques utilise le terme de “ curieuse Bible domestique ”¹ pour parler de cet ouvrage. En effet, il se divise en trois sections principales, que le bourgeois lui-même appelle *distinctions* : la première traite de la vie quotidienne d'une épouse exemplaire ; ensuite viennent ses devoirs à l'intérieur de cette *mesnie*, qui concernent essentiellement le recrutement des domestiques, puis les vins et les chevaux ; le traité s'achève sur la chasse à l'épervier et la cuisine médiévale. Ainsi ce traité rejoint-il, d'une part l'aspect proprement moral de la conduite de l'épouse bourgeoise, et d'autre part, des aspects pratiques tels que la correcte administration domestique.

Pour cette étude, nous nous intéressons tout particulièrement à la première distinction.

2.2. *Modèles de comportement pour l'épouse bourgeoise*

Le traité nous propose toute une série d'enseignements se rapportant à la morale chrétienne ainsi qu'aux codes imposés par son *estat*.

Un concept essentiel dans *Le Mesnagier de Paris* est celui de l'honneur. En effet, l'honneur de l'épouse constitue un point essentiel dans la mesure où celle-ci va atteindre non seulement celui de l'époux, mais aussi celui de la famille en entier.

Dans le cadre du mariage, l'époux est le centre de la vie de la femme : “ Si savez vus bien que vostre principal manoir, vostre principal labour et amour et vostre principal compaignie c'est de vostre mary, pour l'amour et compaignie duquel vous estes riche et honnoree ” (I, vi, 1320-1324).

La vie de l'épouse se déroule essentiellement dans l'*ostel*, un espace qui lui sert de protection et qui l'abrite de toute sorte de dangers guettant à l'extérieur. Le deuxième endroit évoqué est l'église, lui permettant d'exalter les valeurs chrétiennes. C'est ainsi que la bourgeoise se doit d'incarner aussi bien les vertus chrétiennes que les vertus que l'on pourrait appeler sociales, et qui essentiellement correspondent à *tenir son estat* (Krueger 2005 : 25).

L'espace extérieur conduit irrémédiablement aux dangers, notamment lorsque l'on croise des femmes se comportant d'une façon inappropriée :

Comme il est d'aucunes yvrognes, foles, ou non sachans qui ne tiennent compte de leur honneur ne de l'onnesteté de leur estat ne de leurs maris, et vont les yeulx ouvers, la teste espoventablement levee comme un lion, leurs cheveux saillans hors de leurs coiffes, et les coletz de leurs chemises et coctes l'un sur l'autre ; et marchent hommassement et se maintiennent laidement devant la gent sans en avoir honte (I, i, 140-147).

Le bourgeois offre une première image de la femme comme un être qui ne tient nullement à l'honneur de la famille, voire de son état, si l'on en croit à sa façon de se tenir dans la rue. Il les appelle folles, ivrognes et ignorantes, car elles maintiennent, sous le regard de tous, une attitude provocatrice, et même, affirme-t-il, quelque peu masculine. Nous voilà donc face à un modèle à ne pas suivre.

Par la suite, il décrit comment elle est tenue de se comporter lorsqu'elle s'apprête à quitter le foyer pour se rendre à l'église, seul espace en dehors du foyer évoqué :

Et en alant ayant la teste droite, les paupières droites basses et arrestees, et la veue droit devant vous quatre toises et bas a terre, sans regarder ou esprendre vostre regard a homme ou femme qui soit a destre ou a senestre, ne regarder hault, ne vostre regardchangier en divers lieux muablement, ne rire ne arrester a parler a aucun sur les rues. (I, ii, 7-3)

¹Cf. “ Le livre de Mellibée et de Prudence par Renaut de Louhans ”, dans *Histoire Littéraire de la France*, t. XXXVII : *Suite du quatorzième siècle*, éd. Congrégation de Saint-Maur, Paris, Imprimerie nationale, 1936, p. 502.

Le regard, et tout particulièrement l'usage qu'en fait la femme, est perçu comme une cause de désir, qui se manifeste notamment dans l'espace social, puisqu'il lui permet d'attirer l'attention d'autrui. Le but des conseils du bourgeois est d'éloigner ce danger à un des rares moments où il imagine l'épouse dans l'espace communautaire

L'auteur fait également appel à la *Bible historiale* pour proposer des modèles, pour ainsi dire positifs, à sa jeune épouse :

Et ce peut on bien savoir et prouver qui veult regarder aux faiz et aux bonnes meurs et aux bonnes euvres des glorieuses dames qui furent du temps de la Vielle Loy, si comme Sarre, Rebecque, Lye et Rachel qui furent moulliers aux sains patriarches : a Abraham, a Ysaacq et a Jacob qui est appellé Ysrael ; qui toutes furent chastes et vesquirent chastement et virginalement. (I, iv, 49-56).

Comme le signale Anna Loba, “ toutes incarnent des vertus –loyauté, obéissance, dévouement- que l'épouse parfaite devrait posséder ” (2013 : 95).

L'équilibre du couple est basé sur l'obéissance de la femme à l'égard de son époux. Souvent, le bourgeois établit un parallèle entre le rapport des époux et celui des animaux à leurs maîtres. Ainsi semble-t-il reprendre l'image de la femme que l'on retrouve dans les bestiaires médiévaux et où elle paraît identifiée aux animaux nuisibles :

Chiere suer, vous veez que comme il est dit des hommes et femmes l'en peut dire des bestes sauvages ; et encores non mie seulement des bestes sauvages, mais des bestes qui ont acoustumez a ravir et devorer comme hours, loupz et lyons. Car icelles bestes apprivoise l'en et actrait l'en par leur faire leurs plaisirs, et von aprez et suivent ceulx qui les servent, acompaignent et aiment ; et fait l'en les ours chevauchier, les singes et autres bestes saillir, dancier, tumber et obeir à tout ce que le maistre veult. (I, vi, 1304-1313).

Si on apprivoise les instincts des animaux, ils s'apprêtent à suivre ceux qui les aiment et obéissent à tout ce que le maître leur demande. Ce rapport maître-animal peut servir également pour le couple : si la femme se montre obéissante envers son époux celui-ci en échange l'aimera et la protégera.

Le bourgeois s'érige également en héritier d'une tradition transmettant une image négative de la femme. Dans cette conception, le corps de la femme émerge comme un espace particulièrement dangereux dont il faut, bien évidemment, se méfier. Ces paroles d'Odon de Cluny nous permettent d'imaginer à quel point la civilisation médiévale peut le percevoir comme un élément négatif :

La beauté du corps ne réside que dans la peau. En effet, si les hommes voyaient ce qui est sous la peau, la vue des femmes leur donnerait la nausée. Alors que, pas même du bout des doigts, nous ne souffrons de toucher un crachat ou une fiente, comment pouvons-nous désirer embrasser ce sac de fiente ? (Duby, 2002 : 38).

Tout de même, il est à préciser que la perception du corps féminin au Moyen-Âge laisse entrevoir des ambivalences. En effet, si l'on se reporte à d'autres genres littéraires, ce corps, notamment celui de la jeune fille, nous est décrit comme la beauté par excellence, suscitant le désir. Pensons à Adam de la Halle qui dans *Jean de la Feuillée* nous offre l'un des portraits les plus parfaits de la beauté féminine :

Blanche et vermeille, ses cheveux blonds, ondulés, son front bien proportionné, blanc lisse et dégagé, ses sourcils fins, ses yeux vifs et noirs, son nez fin et droit, ses joues rondes, sa bouche charnue et vermeille, ses dents éclatantes, les bras minces, ses doigts longs, ses ongles roses, ses seins hauts, son ventre saillant, ses hanches étroites et ses chevilles fines (Brouquet 2020 : 39-40)

Cette bouche charnue et vermeille devient, sous la plume du bourgeois, un organe extrêmement dangereux dans la mesure où “ la bouche est la porte par ou le Deable entre ou chastel

pour soy combatre aux bonnes vertus, et y entre par les faulx traitres seigneurs Gloutonnie et Male Langue qui laissent la porte de la bouche ouverte au Deable ” (I, iii, 1302-1306). En effet, il s’agit d’une porte par où rentre le diable à travers le péché de la glotonnerie qui se devise à son tour en deux : “ l’une est quant l’en prend des viandes trop habondamment et l’autre de parler trop gouliardeusement et outrageusement ” (I, iii, 938-940). Le bourgeois se joint ici à bien des moralistes en associant le vice de la gourmandise au péché de la langue. Et ce péché est spécialement dégradant pour une femme, car elle devient ribaude, dévergondée et voleuse.

Ensuite vient la luxure. Rappelons à cet égard que l’image de la femme luxurieuse fait partie de la tradition misogynne médiévale. Il existe un rapport très étroit entre ce péché de la chair et celui que l’on a évoqué plus haut, puisque la glotonnerie met en péril la chasteté féminine :

Car quant la meschant personne a bien beu et mengié, et plus qu’elle ne doit, les membres qui sont voisins et prez du ventre sont esmeuz a ce pechié et eschaufez. Et puis viennent desordonnees pensees et cogitacions mauvaises, et puis du pensé vient on au fait (I, iii, 1028-1032).

Le bourgeois conçoit le corps féminin comme une forteresse qu’il faut sauvegarder. Le ventre et les zones inférieures sont évidemment concernés, mais pas seulement. Il faut veiller à la sureté des cinq points faibles, les sens qui sont “ les cinq portes et les cinq fenestres par ou le Deable vient rober la chasteté du chastel de l’ame et du chetif corps ” (I, iii, 1347-1349). Il s’agit d’empêcher “ les yeulx de folement regarder, les oreilles de folement escouter, les narrines de soy garder en souefves choses trop delicter et oudorer, les mains de folement touchier, les piez de aller en mauvaiz lieux ” (I, iii, 1343-1347).

2.3. *L’instruction au féminin : Christine de Pizan*

Christine de Pizan (1364-1430) est considérée comme la première femme de lettres. Auteure d’une vaste production, elle s’intéresse également à la cause féminine : “ pour la première fois on voit une femme prendre la plume pour défendre son sexe ” (Beauvoir 1949 : 177).

D’abord dans *Le Livre de la Cité des dames* (1405) où, suite à la demande des trois vertus, Raison, Droiture et Justice, elle envisage la construction d’une cité uniquement pour des femmes, notamment des femmes illustres du passé. L’objectif principal est de répondre aux accusations misogynes des hommes, qu’elle considère comme de véritables calomnies. Elle rejette l’interprétation de la *Gènesis* utilisée par la tradition misogynne comme argument pour défendre cette conception inégalitaire du rapport homme-femme :

Et quand ce fut sa sainte volonté de tirer Adam du limon de la terre au champ de Damas et qu’il l’eut fait, il l’emmena au paradis terrestre, qui était et demeure l’endroit le plus digne en ce bas monde. Là il l’endormit et forma le corps de la femme d’une de ses côtes, signifiant par là qu’elle devait être à ses côtés comme une compagne, et non point à ses pieds comme une esclave –et qu’il devait l’aimer comme sa propre chair (2000 : 54-55).

Comme il a été évoqué auparavant la femme apparaît fortement liée au corps, et donc au péché de luxure. Il est intéressant d’analyser comment Christine de Pizan aborde-t-elle cet aspect fortement utilisé par la tradition misogynne. Comme le signale Anne Paupert, elle refuse “ l’érotisation du corps féminin, sa réduction au statut d’objet sexuel ”; en effet, “ la beauté du corps et les plaisirs qu’il suscite peuvent être un obstacle aux activités supérieures de l’esprit ” (2015 : 892).

La faiblesse corporelle dont on accuse les femmes est utilisée par Christine en leur faveur : “ Mais quant à la hardiesse et la force physique, Dieu et Nature ont rendu service aux femmes en leur accordant la faiblesse ”. Grâce à “ cet agréable défaut ”, elles se gardent de “ commettre ces horribles sévices, ces meurtres ou ces grandes et cruelles exactions que la Force physique a fait faire et continue à entraîner ici-bas ” (67).

Chez Christine de Pizan le corps est valorisé à travers la maternité :

Ah ! ma Dame ! À vous entendre, je me rends compte encore plus que jamais combien grande est l'ignorance et l'ingratitude de tous ces hommes qui médisent tant des femmes ! Je croyais déjà qu'il dût leur suffire, pour retenir leurs mauvaises langues, d'avoir tous eu une mère (2000 : 108).

Les critiques masculines sont incompréhensibles dans la mesure où la femme est donneuse de vie à travers son corps. Toutefois, tel qu'il a été signalé par Anne Paupert, il est important de " ne pas réduire les femmes à leurs fonctions traditionnelles, liées au corps " (2015 : 896). Ainsi le rappelle-t-elle dans le passage suivant : " l'opinion couramment admise par les hommes est que les femmes n'ont jamais servi à rien et n'ont d'autre utilité pour la société que de porter ses enfants et de filer de la laine " (2000 : 105).

Le corps féminin est donc ambivalent. Méprisé par la tradition misogyne lorsqu'il est considéré comme le lieu du péché, il est revalorisé par la maternité, seulement si la fonction féminine au cœur de la société n'est nullement réduite à cela.

Dans *Le Livre de la Cité des dames* il y a tout de même des références à cette accusation lorsque Christine demande à propos des accusations d'infidélité :

Ma Dame, il y a sur terre une attirance naturelle des hommes vers les femmes et des femmes vers les hommes ; ce n'est point là une loi sociale mais un attrait charnel ; c'est lui qui fait que, poussés par le désir sexuel, ils s'entr'aiment d'amour et de passion [...] Les hommes ont cependant l'habitude de dire que les femmes, malgré tous leurs sermons, y sont inconstantes, peu aimantes, menteuses et étonnamment fausses (2000 : 211).

Pour réfuter cet argument, Christine fait appel à l'*exemplum* et raconte des vies de femmes qui ont aimé jusqu'à leur mort, comme Didon reine de Carthage. À la fin de cette partie, elle lance tout de même une mise en garde contre la passion, qu'elle appelle " mer périlleuse " :

Mais ces exemples touchants et tous ceux que je pourrais te donner ne doivent pas encourager les femmes à se lancer sur la mer périlleuse et condamnable de la passion, car cela se termine toujours mal, et porte préjudice et nuisance à leurs corps, à leurs biens, à leur honneur et – chose encore plus grave – à leur salut (2000 : 225).

En 1405, Christine de Pizan entreprend l'écriture du *Livre des trois Vertus* à l'enseignement des dames, un traité didactique. Il s'agit d'un ouvrage audacieux et ce, pour deux raisons : d'une part, les femmes qui osent écrire dans ce genre sont rares, ce privilège est réservé aux hommes, et d'autre part parce qu'elle s'adresse à la communauté féminine en entier. En effet, les destinataires des traités didactiques sont notamment les femmes nobles, ainsi que, nous l'avons d'ailleurs vu à travers le premier texte étudié, les femmes bourgeoises. Cependant, Christine de Pizan s'adresse à l'ensemble des femmes : " Je suis poussée par une intention pure et louable, avec un grand désir d'œuvrer pour le bien et l'honneur de toutes les femmes, qu'elles soient de rang élevé, moyen ou inférieur ", écrit-elle au début de l'ouvrage (2006 : 559).

Ce texte paraît comme la suite de *Le Livre de la Cité des dames*. Il s'agit donc de conseiller les femmes pour habiter ladite cité. L'ouvrage se divise en trois parties. La première concerne les princesses et les nobles dames, la deuxième les dames et demoiselles, puis la dernière partie vise les bourgeoises et les femmes du commun peuple. La première comprend vingt-sept articles où elle parle de la manière dont les femmes nobles doivent conduire leur vie, par exemple, comment une princesse peut résister aux tentations grâce à l'aide de Dieu, mais aussi comment peut-elle faire la paix entre le prince et ses barons s'il y a eu entre eux quelque différend. Pour ce qui est de la deuxième partie, elle aborde en treize chapitres la façon dont les femmes de

la cour doivent se tenir. La dernière partie est également composée de treize chapitres. C'est justement à celle-ci que nous nous intéresserons de par sa singularité :

Au commencement de cette troisième partie, sur le chemin indiqué par les princesses, qui marchent en tête, suivies des dames et des demoiselles, qu'elles appartiennent ou non à la cour, nous devons maintenant nous adresser, comme nous l'avons promis, aux membres des conseils des rois et des princes, ou pourvus de charges judiciaires, ou des divers offices ; et aussi à celles qui sont mariées à des bourgeois des cités et des bonnes villes [...] Nous nous adressons ensuite aux femmes des autres catégories sociales, afin que toutes soient atteintes par notre enseignement (2006 : 663-664).

Le dessein de Christine est que son instruction arrive à l'ensemble des femmes, même les prostituées :

De même que le soleil brille pour les bons et pour les méchants, nous n'éprouverons pas de honte à communiquer notre enseignement également aux femmes dissolues, libertines et menant une vie de désordres, bien que rien ne soit plus abominable (2006 : 689).

Elle leur conseille de ne plus s'adonner au péché : “ Ah ! pour l'amour de Dieu, femmes qui portez le nom de chrétiennes et qui le réduisez à un si vil métier, relevez-vous et sortez de cette horrible fange ” (2006 : 690).

Christine achève son ouvrage avec deux articles consacrés, d'une part, aux femmes de paysans puis aux pauvres. Bien plus succinct que les autres articles, notamment ceux qui s'adressent aux femmes de haut rang, et pour cause :

Le moment est maintenant venu de nous rapprocher du terme de notre entreprise, en nous adressant aux simples femmes des campagnes et des villages, à qui il est inutile d'interdire les riches parures et les vêtements extravagants, car elles sont à l'abri d'une telle tentation. Cependant, bien qu'elles se nourrissent d'ordinaire de pain bis, de lait, de lard et de soupe, qu'elles boivent de l'eau et mènent une vie pénible, leur existence offre plus de sécurité (2006 : 693-694).

Leurs simples conditions de vie les maintiennent à l'abri de toute sorte de dangers.

3. Conclusions

La tradition misogyne considère la femme comme un être inférieur, certes, mais surtout dangereux pour la stabilité de la société dont le noyau est, durant toute la période médiévale, le couple marié. De par sa nature, la femme met en danger son équilibre. Lorsqu'une femme quitte son cercle familial pour se marier, elle requiert une bonne instruction pour assumer conformément aux règles imposées par l'homme ce rôle d'épouse. C'est ainsi que l'on assiste à la naissance des traités pédagogiques exclusivement réservés aux femmes. Dans *Le Mesnager de Paris* c'est de l'époux qu'elle reçoit cet enseignement ; et les attentions pour son mari apparaissent au centre de celui-ci, afin d'éviter des rapports extra-conjugaux pouvant apporter des bâtards qui engendraient des ennuis. Le bourgeois consacre une partie à l'administration du *mesnage*, contribuant ainsi à la prospérité économique de celui-ci. Nulle référence dans le traité du bourgeois au rôle de la femme en tant que mère, permettant la continuité de la lignée.

Au milieu des voix masculines s'élève celle d'une femme: Christine de Pizan. À travers son écriture elle prend la défense de la femme. Pour la première fois une écrivaine prend sa plume pour concevoir un projet didactique et s'adresser à toutes les femmes sans exception, et aussi répondre à toutes ces accusations qui, des siècles durant, elles ont dû subir :

Qu'ils se taisent donc ! Qu'ils se taisent dorénavant, ces clercs qui médissent des femmes ! Qu'ils se taisent, tous leurs complices et alliés qui en disent du mal ou qui en parlent dans leurs écrits ou leurs poèmes ! Qu'ils baissent les yeux de honte d'avoir tant osé mentir dans leurs livres, quand on voit que la vérité va à l'encontre de ce qu'ils disent (2006 : 108).

Bibliographie

- ALEXANDRE-BIDON, D./ LORCIN, M-T., *Système éducatif et cultures dans l'Occident médiéval (XIX^e et XV^e siècle)*. Paris : Éditions Ophrys 1998.
- BOVE, B., « Les bourgeois de Paris » en *Le Paris du Moyen Âge*. Paris : Belin 2015.
- BEAUVOIR, S., *Le deuxième sexe I*. Paris : Gallimard coll. Folio 1949.
- BRERETON, G./ FERRIER, J. (éd.) : *Le Mesnager de Paris*. Paris : Librairie Générale Française 1994.
- BROUQUET, S., *La vie des femmes au Moyen-Âge*. Rennes : Éditions Ouest-France 2020.
- GARGAM, A./ LANÇON, B., *Histoire de la misogynie. Le mépris des femmes de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Éditions Arkhé 2020.
- CHRISTINE DE PIZAN, *Le Livre des trois Vertus*, Dulac, L. (trad.) en Regnier-Bohler D. (dir.) : *Voix de femmes au Moyen Âge. Savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie, XII^e-XV^e siècle*. Paris : Robert Laffont 2006.
- , *La Cité des Dames*. Paris : Stock 2000.
- DUBY, G. / PERROT, M., *Histoire des femmes en Occident. II. Le Moyen Âge*. Paris: Perrin 2002.
- KRUEGER, R., «Identity Begins at Home: Female Conduct and the Failure of Counsel in *Le Menager de Paris* », *Essays in Medieval Studies*, Volume 22, 2005, 21-39.
- Le Livre du Chevalier de la Tour Landry. Pour l'enseignement de ses filles*. Publié d'après les manuscrits de Paris et de Londres par Anatole de Montaiglon. Paris : Société des Bibliophiles français.
- LETT, D., *Hommes et femmes au Moyen Âge. Histoire du genre XII^e-XV^esiècle*. Paris : Armand Colin 2013.
- LOBA, A., *Le Réconfort des dames mariées dans les écrits didactiques adressés aux femmes à la fin de Moyen Âge*. Poznan : Wydawnictwo naukowe Uniwersytetu im 2013.
- LORCIN, M-T., « Pouvoirs et contre-pouvoirs dans le *Livre des trois vertus* », *Revue des langues romanes*, Vol. 92, 2, 1988, 199-214.
- PAUPERT, A., « Un corps problématique: la présence du corps féminin dans les œuvres didactiques de Christine de Pizan (*La Cité des Dames* et *l'Advisio*) » en *Sens, rhétorique et musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*. Paris : Champion (Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge, 21) 2015, 887-902.
- PELLEGRIN, N., *Écrits féministes de Christine de Pizan à Simone de Beauvoir*. Paris : Éditions Flammarion 2010.
- RÉGNIER-BOHLER, D., « Femme/Faute/Fantasme », en *La condición de la mujer en la Edad Media. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Madrid: Universidad Complutense 1986, 475-499.
- ROQUES, M., « *Le livre de Mellibée et de Prudence* par Renaut de Louhans », dans *Histoire Littéraire de la France, t. XXXVII : Suite du quatorzième siècle*. Paris : Imprimerie nationale 1936.
- TOGOEVA, O., « La ville comme *spelunca latronum* dans le traité didactique *Le Mesnager de Paris* », en Evdokimova, L.et Laurent, F. (dir.) : *Littérature urbaine. Donnée culturelle médiévale ou concept de l'histoire littéraire?*. Paris : Classiques Garnier 2022, 215-224.
- UELTSCHI, K., « Le livre de la parfaite bourgeoise. La discrétion comme urbanité (*Le Mesnager de Paris*) », en Evdokimova, L.et Laurent, F. (dir.) : *Littérature urbaine. Donnée culturelle médiévale ou concept de l'histoire littéraire ?* Paris : Classiques Garnier 2022, 199-214.
- VINCENT-CASSY, M., « Péchés de femmes à la fin du Moyen-Âge » en *La condición de la mujer en la Edad Media. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Madrid: Universidad Complutense 1986, 501-517.

Del libro quemado al libro olvidado: cuerpo y escritura para la comadre de Bath y Margery Kempe

MARÍA BEATRIZ HERNÁNDEZ PÉREZ

bhernanp@ull.es

Universidad de La Laguna, IEMyR

Resumen

Los derroteros que sigue el debate entre misoginia y filoginia se pueden atisbar en la literatura inglesa bajomedieval. En la diatriba del «Prólogo de la comadre de Bath» de *Los cuentos de Canterbury*, la comadre denuncia la existencia de un discurso misógino cuya *auctoritas* ella opone a su propia experiencia. Tras escucharla, otro de los peregrinos no duda en referirse a “la comadre de Bath y toda su secta”. Este capítulo pretende incidir en dicho carácter sectario, una cualidad que pocas décadas más tarde se atribuye también a Margery Kempe, cuando esta se presenta como visionaria ante su comunidad. Mediante el análisis del uso que Chaucer y Kempe dan al motivo de la voz femenina como sectaria, bien en oposición, bien en alianza a la autoridad representada por el libro, se intenta relacionar el supuesto sectarismo religioso de Kempe con el aludido sectarismo “protofeminista” de la figura de Alice de Bath.

PALABRAS CLAVE: misoginia, libro, secta, Comadre de Bath, Margery Kempe

Abstract

The paths followed by the debate between misogyny and philogyny can be glimpsed in late-medieval English literature. In the diatribe of the «Prologue Wife of the Bath» in *The Canterbury Tales*, this character denounces the existence of a misogynist discourse, whose *auctoritas* she opposes to her own experience. After listening to her, another pilgrim does not hesitate to refer to “the Wife of Bath and all her sect”. This chapter deals with that sectarian trait, a quality attributed to Margery Kempe a few decades later, as she tries to present herself as a visionary before her community. Through the analysis of the way Chaucer and Kempe present the female voice as sectarian, either in opposition or in alliance with the authority represented by the book, we try to relate Kempe’s supposed religious sectarianism to the aforementioned “proto-feminist” sectarianism of the figure of Alice of Bath.

KEYWORDS: misogyny, book, sect, Wife of Bath, Margery Kempe

1. Introducción

A principios de 2023 se publicó en Londres una novela histórica, *For Thy Great Pain Have Mercy on My Little Pain*, de Victoria MacKenzie, en la que se propone la relación existente entre dos mujeres que vivieron entre fines del siglo XIV y principios del XV en las medianías del este de Inglaterra: una es Margery Kempe (1373-1438),¹ hija del que había sido alcalde de la ciudad de Bishop’s Lynn, en Norfolk, y activa empresaria venida a menos; la otra es Julia-

¹ *The Book of Margery Kempe (El libro de Margery Kempe)* se conserva en un único manuscrito del siglo XV (British Library MS. Additional 61823) guardado en la abadía de Mount Grace, en Yorkshire, hasta que fue vendido, posiblemente en el siglo XVIII, e identificado solo a principios del siglo XX. En este trabajo, para evitar superar el espacio recomendado, evitaré la citación del original en inglés medio y daré mi propia traducción.

na (1343-1416),² quien, también procedente de la dinámica ciudad de Norwich, se había retirado como reclusa a una celda aneja a la iglesia de san Julián tras una enfermedad que la tuvo al borde de la muerte. Ambas comparten destino como visionarias y autoras del relato de su experiencia vital, lo que las ha transformado en un tándem representativo tanto de los principios del movimiento místico femenino bajomedieval como de la propia literatura femenina en lengua inglesa. Aunque el estudio de esta relación es tentador, el que propongo a continuación es otro: el que vincula a Margery Kempe no a la anacoreta Juliana, sino a la andariega Alice de Bath, un personaje de ficción que se pone en pie con una vitalidad y capacidad dialógica inusuales en las voces del momento.

El autor capaz de reproducir una voz de tal potencia y de exponerla a los vientos de la misoginia bajomedieval no es otro que Geoffrey Chaucer, maestro en el arte de la polifonía textual, arte que despliega en *Los cuentos de Canterbury*³ a través de los relatos de cada uno de los peregrinos que pueblan la historia del viaje al sepulcro de Sto. Tomás Becket. Bregada en las rutinas del matrimonio, campo de batalla por el que trota con holgura, Alice de Bath denuncia, en el prólogo a su cuento, la existencia de una tradición discursiva misógina, estructuralmente apoyada en la *auctoritas* clerical y universitaria, a la que ella solo puede oponer su experiencia como mujer casada desde los doce años y que ha enviudado hasta cinco veces. Lo que propongo es, pues, el diálogo entre dos voces femeninas claramente distintas, y, sin embargo, similares en su intento de asimilación de la cultura escrita y del papel en ella concedido a la mujer –fundamentalmente como representativa de los valores del cuerpo–, para aprovechar las capacidades que dicha cultura les permite y alterar los límites a los que las aboca.

En dicha tradición semiótica y exegética medieval (Lubac 1959-64), basada, entre otros, en el binomio significante/significado y en la existencia de distintos niveles de lectura, los vínculos entre el libro y el cuerpo no pasaron desapercibidos, y la metáfora del libro como un organismo vivo –escrito, de hecho, sobre piel animal– o la del cuerpo como receptor y portador de mensajes fue común (Potkay y Meyer Evitt 1997, 25). Los estudios de género han venido a aportar su particular visión sobre cómo la clásica dicotomía masculino/femenino podía sumarse al resto de categorizaciones de esta cultura, y dar lugar a tensiones cuando la total adecuación entre ellas no era posible: tal es el caso del «Prólogo de la Comadre de Bath» y de *El libro de Margery Kempe*, textos que revelan la compleja relación entre el cuerpo femenino y el libro.

2. Alice de Bath y Margery Kempe: El texto cuerpo a cuerpo

Como miembro de la burguesía urbana laica, la fisonomía de Alice de Bath resulta antiejemplar, al no encajar en los modelos de la madre piadosa ni en el de la dama propia del romance. Viuda, rica empresaria sin hijos, lectora y viajera: necesariamente, el personaje ha de destacar por su agudo sentido crítico y arrojo dialéctico. Estas actitudes no distan enormemente de las de algunas comunidades femeninas de mayor o menor tamaño que, ya en esta segunda mitad del siglo XIV, pudieron expresar sus opiniones y preferencias. Efectivamente, la celebración de la movilidad y la locuacidad femenina que se constata en el prólogo puede

² En su obra, *Revelaciones del amor divino*, aunque se define como una criatura iletrada, Juliana muestra educación excepcionalmente buena en latín, la Biblia y las artes liberales, por lo que podía leer tanto los clásicos como los textos vernáculos espirituales del momento.

³ La cualidad dialógica de *Los cuentos de Canterbury* ha sido señalada repetidamente, y su juego de historias relacionadas con el motivo del matrimonio (*The Marriage Group*) supone una de las más ricas aportaciones con respecto al debate sobre las mujeres. La traducción que se seguirá en este trabajo será la de Pedro Guardia Massó (Madrid: Cátedra, 1987), en adelante CC.

reflejar cierto espíritu grupal de las mujeres bajomedievales⁴ que ya desde el siglo XIII se venía traduciendo tanto en la práctica de los beguinajes (Cirlot y Garí 1999, 17) como en la presencia en las cortes de motivos literarios que replicaban los del ámbito del debate universitario y que en pocas décadas darían lugar a diatribas entre misoginia y filoginia (Blamires 1992, 15; 1997), en las que participarían lectoras y escritoras.⁵

En el «Prólogo General» de *Los cuentos de Canterbury*, el narrador que presenta a cada uno de los peregrinos indica que Alice era costurera,⁶ y añade luego el dato de sus varios matrimonios. La acumulación de su riqueza provendría de los tres primeros enlaces, por lo que la actividad heredada de sus maridos puede haber sido la de la producción y venta de paños de lana. Alice se presenta, así, como una mujer madura y altanera, que parte sola de peregrinaje y que desenfadadamente se atreve a airear su vida privada y a dar la bienvenida a un posible sexto marido. Antes de dar paso a su cuento, comparte con el resto de acompañantes el relato de su vida matrimonial, reproduciendo en su forma de hablar las ideas y actitudes que el discurso misógino había achacado a las mujeres (Matthews, 2020). Es el suyo, pues, un discurso misógino que la envuelve y que ella intenta desenmascarar desde dentro, al reconocerse como parte de él: con desparpajo revela cómo aprendió a manipular a sus tres primeros maridos, mucho más viejos que ella, mediante una estrategia doble en que acompasaba dosis de dramatizada recriminación con otras de inmoderado juego sexual, jactándose de la destreza y sentido práctico con que se administraba en ambos extremos. Con respecto al cuarto marido, el alejamiento y los celos a los que lo condena, por haberle sido él infiel, se remata con la impasibilidad con la que lo despide a la muerte de aquel: recuerda cómo en el propio entierro no podía dejar de admirar las preciosas piernas de uno de los portadores del ataúd, que pronto llegaría a ser su quinto marido.

En cuanto a este último, el joven Jankyn, un estudiante de Oxford, será tan buen amante como incordio compañero, pues se ha educado en la práctica universitaria del debate. Alice, que había usado su cuerpo como principal baza con los anteriores maridos, hace lo propio con Jankyn, prefigurándose a sí misma como texto que ha de ser leído por él: “pero en la cama qué fresco y lozano era, y qué bien me sabía *glosar* cuando quería llegar a mi *bele chose*”.⁷ Al haber interiorizado el discurso misógino, Alice categoriza y valora a las mujeres y a sí misma a partir de su condición textual: su cuerpo, como cualquier superficie escrita, constituye un texto misterioso que ha de ser desvelado y glosado solo por quien sabe leer. Al elevar su voz para definirse como una mujer que usa, disfruta y entiende el mundo desde su cuerpo, no hace sino replicar y escudarse en los dictados misóginos predominantes, que justificaban la superioridad

4 La literatura que podemos denominar piadosa empezaba a ser compartida tanto por comunidades de monjas como por damas y mujeres de la clase media laica que tenían acceso a textos escritos y que iban desarrollando el hábito de la lectura en grupo o individualmente. Asimismo, en el ámbito aristocrático, la relación entre las dueñas nobles y los poetas asociados a la corte se venía dando desde los primeros siglos medievales y se evidencia aún más a partir del siglo XII, en que el propio concepto de corte se aplica a la lectura conjunta y el juicio sobre el texto compartido. Véase al respecto el capítulo de J. Boffey y la obra de D. H. Green.

5 El propio Chaucer nos deja ver en algunas de sus obras el eco de las opiniones de las damas de la corte ricardiana sobre sus primeras creaciones. Durante las últimas décadas del siglo XIV hay una poderosa red de patronazgo femenino que beneficiaría al joven poeta. Sin embargo, su traducción de la primera parte del *Roman de la Rose*, así como la figura de Criseyde que perfila en su poema «Troilo y Criseida» le pudieron haber supuesto el caer en desgracia entre aquellas lectoras.

6 En la Inglaterra bajomedieval se conformaría un proletariado femenino de mujeres jóvenes y solteras, emigradas de zonas rurales, que, en muchos casos podrían simultanear dicha actividad con otras formas de subsistencia. La relación entre esta profesión y la prostitución no ha pasado desapercibida, evidenciada lingüísticamente por el significado de *spinsper* “tejedora” y “soltera”, y por la ecuación entre soltería y prostitución que se revela en el uso de tal palabra en contextos específicos (Mazo Karras 1996, 39-52).

7 Se ha mantenido, en traducción propia, la referencia a la acción de glosar que Chaucer incluye expresamente, y que no recoge la traducción de Pedro Guardia Massó.

masculina, al reducir la conducta femenina a una serie de reacciones meramente somáticas.⁸ Su propia corporeidad, de la que Alice hace gala al hablar alto y libremente, al reír o vestir colores vivos, es el resultado de dicha tradición, y por ello todo su significado se concentra en esa cualidad matérica del personaje. Su explícita defensa del sexo como forma de disfrute y conocimiento, o su lenguaje repleto de expresiones propias, hacen de ella el epítome de una aprehensión materialista de la realidad que contradice la exégesis misma, pues para Alice de Bath el valor de cualquier mensaje u objeto se encuentra cifrado en su propia superficialidad.

En contrapartida a la figuración de su cuerpo como un libro, los libros que la rodean adquieren una entidad humana. Efectivamente, frente al cuerpo que Alice ofrece gustosa, Jankyn prefiere otro *corpus*, un libro que repasa continuamente y que constituye para ella un rival, al ser nada menos que un volumen monográfico misógino y misógamo:⁹

Él poseía un volumen que le gustaba muchísimo leer. Siempre estaba leyéndolo de la mañana a la noche; se llamaba *Valerio y Teofrasto* y se pasaba el rato carcajeándose con él. Había también un texto, *Contra Joviniano*, escrito por un hombre culto que vivió en Roma, un cardenal llamado san Jerónimo; y libros de Tertuliano, Crisipo, Trótula y Eloísa (esta era una abadesa que vivía no muy lejos de París). También tenía las *Parábolas de Salomón* y *El arte de amar* de Ovidio. Estos y muchos otros estaban todos encuadernados en un solo volumen. Y tanto por la noche como por el día, siempre que tenía tiempo libre de su trabajo, se dedicaba a leer sobre las mujeres perversas que figuran en dicho libro, hasta que llegó a saberse más leyendas y biografías de mujeres malas que de todas las buenas de las que habla la Biblia. No caigáis en el error de creer otra cosa; es imposible que un estudioso hable bien de las mujeres, excepto cuando se trate de santas del santoral; no hay ciertamente otra clase de mujeres. Es como aquel león que preguntó al individuo que le mostraba un grabado de un hombre matando a un león: “¿Quién fue el pintor?” ¡Decidme quién! Por Dios, si las mujeres hubiesen escrito tantas historias como estos estudiosos enclaustrados, habrían relatado más perversión por parte de los hombres que buenos hechos realizados por los hijos de Adán. (CC 1987, 210)

Alice, el personaje “de carne y hueso”, ella misma construida por Chaucer como un compendio andante de los discursos y nociones predominantes sobre el género femenino, ha de enfrentarse ahora, como en un espejo, al objeto del que surgen sus fantasmales ancestros, la caterva de malas mujeres que la preceden en el impercedero discurso misógino (Bloch 1991, 4). El libro de Jankyn se revela entonces como un ente enemigo, una imagen hiperbólica de sí misma, metáfora de “la otra” –del “otro” mujer, de las innumerables mujeres plegadas al relato que las deforma y simplifica–, una falsa genealogía que ella rechaza, apuntando que esta tradición ha sido creada por eruditos enemigos de las mujeres. A pesar de sus protestas, el libro provoca el mayor de los placeres al estudiante. El arsenal de ejemplos y refranes contra la mujer y el matrimonio es tal que Alice solo puede contratar mediante la violencia física más rotunda, la procedente de la única razón con la que cuenta, su propio cuerpo. Llena de rabia, rompe sus páginas y las arroja al fuego, sentenciando así al libro a una muerte análoga a la que se daba a los herejes y sus obras. Al atacar el objeto en su más palmaria materialidad, Alice lo

8 Desde los primeros siglos se tenía en cuenta que el cuerpo no solo albergaba o representaba el principio de la carnalidad, opuesto al de la espiritualidad, pues desde el cuerpo se podía proyectar también la segunda (Lochrie 1991, 27). Sin embargo, se mantenía que las mujeres en su conjunto, por su especial relación con funciones corporales como la reproductiva y la nutricia, estaban preparadas para entender sobre todo el sentido literal, el más carnal de ellos, y no para trascender a niveles más abstractos (Solterer 1995, 4). Esta supuesta merma, sin embargo, es utilizada por la inteligente Alice para escudarse en su ignorancia cuando ataca a las autoridades.

9 Contení, además de otras historias, las de tres tratados misógamos que, a partir de la tradición misógina del primer cristianismo, persiguen promocionar el celibato eclesiástico mediante la ridiculización de la vida matrimonial y de la mujer casada como agente de la desgracia masculina: el «Aureolus liber de nuptiis» que San Jerónimo incluye en su *Adversum Jovinianum (Epistola I. 41)*; y la «Dissuasio Valerii ad Rufinum philosophum ne uxorem ducat», dentro del *De Nugis Curialium* del oxoniense Walter Map.

está personificando y enjuiciando, denunciando que la tradición misógama y misógina es producto también de un entendimiento limitado y carnal sobre las mujeres.

Con la referencia al león que pregunta quién pintó el cuadro del león moribundo, avanza que las mujeres solo lograrán ser respetadas si son ellas mismas las que escriben sus propias historias,¹⁰ o si se limita la lectura al único modelo femenino incuestionable, el de la santidad. Efectivamente, la santidad, basada en la excepcionalidad individual, constituyó un marco vital y textual que en la baja Edad Media deja un espacio a las mujeres. Para estos últimos siglos, en que se propaga el hábito lector entre las damas de la aristocracia y de los grupos burgueses y artesanales, el misticismo se torna una de las pocas posibilidades que tuvieron aquellas de hacer valer su propia voz (Finke 1999, 126). Dado que a partir del siglo XIII se desató una auténtica exacerbación del valor corporal y humano de la divinidad (Beckwith, 1993, 23), se estima a las mujeres como medio más idóneo por el que la corporeidad divina, Cristo mismo, se pueda revelar. Para ellas, entonces, la corporeidad será el eslabón que les permita servir de altavoz espiritual ante una comunidad que, a cambio, les concederá autoridad social.

Kempe, una mujer casada, madre y, como Alice, también emprendedora, es sobre todo una peregrina incansable (Atkinson 1983), que percibe la importancia de la escritura del libro para adquirir esa nueva identidad social que el peregrinaje le promete (Ashley 1998, 373). Dedicó gran parte de su vida a organizar y dictar sus memorias, de las que destacan su participación visionaria en episodios bíblicos, junto al relato de una azarosa relación con sus vecinos, que no creen en sus visiones y conversaciones sacras, y que tampoco soportan sus excesivos arrobamientos, plagados de llantos, gritos y contorsiones. En su libro, muestra una conciencia individual ágil, una identidad en constante flujo, que requiere de la confesión y la confidencia para estabilizarse y confirmar parte del material que pasará finalmente a la redacción del volumen (Hernández 2007, 174). El libro deviene, pues, el resultado de una vida cuyos pasos le ha ido inspirando Cristo, fruto de una intensa experiencia corporal.

3. *Mujeres al límite de la ortodoxia*

Tanto Alice como Margery son personajes contruidos a partir de una tradición libresca previa: Alice, que ha tenido que escuchar día tras día el libro de cabecera de su marido, incorpora en su vida de casada todos los ademanes y actitudes negativas que la tradición achacaba a las mujeres. Su propio retrato jovial y dicharachero se perfila como otro compendio de dichos, definiciones e imágenes del mismo acervo, conjunto de hábitos del que es plenamente consciente. De la misma manera, también la vida y el libro de Kempe se levantan sobre el de otros relatos hagiográficos y místicos, tanto antiguos como coetáneos, ajustándose a un modelo de literatura piadosa que se alimentaba, a su vez, de una cultura cristiana de la compasión que las mujeres habían asimilado.¹¹

Vemos, pues, dos mujeres cercanas en el tiempo, pero distintas en sus argumentos y estrategias de vida. Las tradiciones escriturales que representan –la de la sátira misógama y la hagiográfico-devocional– suponen dos polos de una misma corriente que la cultura clerical reprodujo sistemáticamente. Sin embargo, creemos que, a pesar de los marcos genéricos en que se mueven Chaucer y Kempe, con los personajes de Alice y Margery ambos superan el horizonte de expectativas del momento, transformando a ambas mujeres en cuasiagitadoras de los

10 No obstante, el libro de Jankyn incluye fragmentos misógamos escritos por mujeres. Esta fábula da pie a especular sobre cómo Chaucer expone el discurso de Alice a contradicciones (Carruthers 1994, 35).

11 En la obra destacan las referencias a relatos de experiencias místicas como la *Scala perfectionis* de Walter Hilton, el *Incendium amoris* de Richard Rolle of Hampole, o el *Liber revelationum celestium* de Sta. Birgitta de Suecia, que le fueron familiares y le sirvieron de modelo. Bajo influencia cisterciense en el XII y franciscana en el XIII, la espiritualidad afectiva se había desarrollado en un programa que iba desde la compasión a la contrición y, en último término, a la contemplación. Existía, pues, toda una tradición de formación en la meditación y modelos de santas a las que Kempe tendría acceso.

respectivos modelos satírico y hagiográfico. Esta cualidad de insubordinación la acentúa Chaucer mediante la figura de otro de los peregrinos a Canterbury, un erudito que, tras escuchar el prólogo y el cuento de Alice, termina su relato con una canción: “en honor de la comadre de Bath (quiera Dios mantenerla a ella y a todo su sexo al mando o las cosas irían demasiado mal)” (CC 1987, 282).¹² El erudito estaría, sarcásticamente, denunciando la actitud de Alice como sectaria, pues el rasgo de la soberbia y obcecación orgullosa se achacaba a herejes y sectarios, a quienes se consideraba incapaces de aceptar que se habían dejado engañar, cuando se les intentaba corregir (Arnold 2010, 76). Su comentario se podría insertar en la tradición misógama de Jankyn, que con la demonización de las esposas pretendía que el celibato eclesiástico y, por extensión, el de los vinculados al oficio del estudio, resultara más llevadero. Pero ¿no podría el erudito, además, estar refiriéndose a una secta de mujeres que tuviera que ver con la disidencia religiosa del momento?

Ciertamente, tanto Alice como Margery se van a erigir, a lo largo de sus peregrinajes respectivos, en la personificación de una de las figuras más temidas por el clero: la predicadora, figura contra la que san Pablo se pronunciara en Timoteo I, 2, 12, si bien la copiosa correspondencia y las dedicatorias de muchos de los primeros autores cristianos a mujeres poderosas e inspiradoras delata que la máxima paulina se contradujo de forma regular ya desde los primeros tiempos cristianos (Cloke 1995, 167). Si el propio san Jerónimo dependió en gran medida de matronas capaces de organizar la vida religiosa en los primeros territorios cristianos (Ferrante 1997, 27), a partir del siglo XI, buscando la limosna de los poderosos, los grandes monasterios acudirían igualmente a mujeres nobles, alabando las dotes persuasorias de aquellas en el apostolado de la piedad y la generosidad. Si bien Inocencio III prohíbe a las abadesas predicar e incluso oír confesión (Farmer 1986, 520), existe una tradición monacal de apoyo a la figura de la mujer predicadora. Por su parte, los lolardos o wiclyfitas, seguidores de la herejía más sólidamente instalada ya a fines del siglo XIV en Inglaterra, aceptaban que cualquier persona, hombre o mujer, tuviera la capacidad de predicar el evangelio. Para predicar, habría que ser capaz de leer y citar el evangelio según el sentido correcto: ¿Es eso lo que hacen Alice o Margery?

Alice de Bath ciertamente conoce la Biblia y la cita con soltura, para demostrar que el matrimonio —que los primeros autores cristianos oponían a la virginidad— es una opción tan aceptable o poco reprobable como aquella otra:

Dios llama a la persona de modo diferente y cada uno percibe de Dios su propio don peculiar (algunos, una cosa; otros, otra, según los designios divinos). En la virginidad radica una gran perfección y también en la devota continencia entre casados; pero Jesucristo, manantial de perfección, no dijo a todos que deberían ir y vender todo lo que tenían y dárselo enteramente a los pobres, y seguir sus pasos. Él habló a los que desean llevar una vida de perfección. Yo, si no os importa, señoras y caballeros, no soy una de ellos. Pienso dedicar los mejores años de mi vida a los actos y compensaciones que proporciona el matrimonio [...] No tengo nada en contra de la virginidad. Que las vírgenes sean panes de la harina más fina y llamadnos a nosotras, las que somos esposas, pan de cebada; sin embargo, a pesar de ello, San Marcos puede explicaros que Jesucristo alimentó a millares con pan de cebada. Yo perseveraré en el estado para el que Dios me ha llamado; no soy muy melindrosa. Como esposa utilizaré mi instrumento con la misma generosidad con que mi Creador me lo dio. (CC 1987, 198-199)

A pesar de su humildad, la argumentación que utiliza Alice es, efectivamente, la esperable de cualquier erudito que conociera bien las fuentes escriturales. En cuanto al contenido,

¹² Si bien el traductor ha escogido el sentido “sexo” de la palabra *secte*, en inglés medio también tenía el significado de “secta”. Para J. L. Baird (1968: 188) esta ambigüedad no hace sino confirmar la mayor capacidad de captación que estos grupos tendrían entre las mujeres. Entre las posturas clásicas al respecto, vid. Kittredge (1959; 201), que defiende el sectarismo de Alice, y Kökeritz (1947: 150), que enfatiza el matiz sexual.

Alice coincide en parte con alguna de las tesis lolardas, elaboradas estas por el que también fuera —paradójicamente, como el ficticio Jankyn— estudiante y luego profesor en Oxford, John Wycliffe, fundador de dicha herejía lolarda.¹³ Precisamente, uno de los aspectos en que el lolardismo difiere de la ortodoxia católica será en el del celibato eclesiástico, pues Wycliffe y sus seguidores verán con buenos ojos que también clérigos y monjes contraigan matrimonio, por lo que no comparten la tradición de la sátira antimarital, que identifica el matrimonio con la domesticación de los valores masculinos por parte de la mujer. Para Wycliffe, la “domesticación” debe ser de ambos cónyuges, dado que la institución del matrimonio supone la forma de reconducir y atajar los impulsos carnales de todo tipo. En la esposa y antigua costurera Alice¹⁴ podríamos quizás reconocer a la hereje que decide ir directamente a la fuente bíblica, a la propia idea del matrimonio instaurado por Dios en el Edén.

Margery, que leía y también se reunía con otros devotos y devotas a escuchar y comentar lecturas piadosas, insiste en que no sabe escribir: en vista de la persecución lolarda que se produce a principios del siglo xv, necesita de religiosos que la legitimen y redacten su texto: el libro ha de ser, pues, garantía de su santidad (Staley 1994, 4), y el relato de su vida de visionaria ha de ser, en consonancia, paralelo a la hagiografía de otras santas (Gibson 19889, 49). Se rodea entonces de toda una serie de monjes, ermitaños, curas o reclusas como Juliana, con quienes garantizar que en la escritura de su libro no hay error (Harding 1993, 177), y que, si ha de morir por causa de sus creencias, será en imitación de las primeras mártires, que lo hacían a manos de gobernantes paganos (estos aquí transmutados en los miembros de la cúpula eclesiástica que persiguen el lolardismo).¹⁵ Cuando se la interroga, demuestra que reconoce los pasajes de la Biblia y que también los puede interpretar. A ojos de los arzobispos, esta capacidad y su afán por darse a conocer mediante la prédica la delatarían:

Entonces el arzobispo le exigió: «Júrame que no enseñarás a la gente y que no te reunirás con ellos mientras estés en mi diócesis.» «No, señor, no juraré», dijo ella, «pues mientras el papa y la santa Iglesia permitan que se hable de Dios, lo haré allá donde vaya, y reprenderé a los que osen blasfemar. Señor: Dios Todopoderoso no prohíbe que se hable sobre él, y el Evangelio incluso menciona que cuando una mujer lo oyó predicar, se puso delante de él y le gritó: ‘Bendito el vientre que te llevó y los pechos que te amamantaron’. Entonces nuestro Señor le contestó: ‘En verdad, bienaventurados todos los que escuchan la palabra de Dios y la mantienen en ellos’. Y por eso, señor, creo que los Evangelios me permiten conversar sobre Dios.» «¡Ay, señor!», dijeron los clérigos, «ahora podemos confirmar que está poseída por el diablo, dado que habla del Evangelio». Entonces un clérigo majestuoso se apresuró a mostrar un libro y citó a San Pablo para contradecir su frase, argumentando que las mujeres no debieran predicar. Ella se aprestó a contestar: «Yo no predico, señor, pues no me subo a los púlpitos. Sólo converso y digo buenas palabras, y lo seguiré haciendo mientras viva». (Cap. 52)

La estrategia de Kempe es opuesta a la de Alice, al intentar aliarse con los eclesiásticos a pesar de ellos mismos, yendo incluso más allá que ellos en su insistencia por retornar a la castidad dentro del matrimonio: no solo arrastra a su marido a dicha castidad conyugal, que, según ella, Cristo le ha exigido, sino que posteriormente se erige como modelo de virginidad. Esta, simbolizada por los ropajes blancos que viste, resulta, cuanto menos, irreverente para una madre de catorce vástagos como es Margery. Aun así, ante la perplejidad de

13 Tras una década de permisividad inspirada por la protección de una parte de la nobleza y, posteriormente también de artesanos y pueblo llano, las primeras décadas del siglo xv vieron la reactivación eclesiástica contra estos reformistas, que habían dado a la población la traducción de la Biblia, que ahora se comentaba en círculos de lectores apasionados, precursores de los futuros protestantes (Lambert 2002, 257).

14 El lolardismo prolifera sobre todo entre los grupos de artesanos, donde las mujeres se dedican a los paños y al hilado o tejido (Blamires 1989, 225).

15 Bajo el arzobispo Thomas Arundel, con el Sínodo de Oxford en 1407 y la condena de las propuestas lolardas (1410), la persecución se hará evidente, acentuándose tras la revuelta de John Oldcastle de 1414.

vecindario y autoridades, decide exhibir esta nueva identidad (Salih 2001, 181). La Iglesia no solo rechaza este empeño de pasar de la maternidad a la virginidad, pues incluso la propia noción de virginidad femenina fuera de la reclusión religiosa resultaría sospechosa, al evocar el recuerdo del catarismo, en el que la purificación y la virginidad se planteaban de por vida.¹⁶ Tampoco será la suya una virginidad asociada a los espacios cerrados, como sí lo era la de Juliana de Norwich.

Margery Kempe es citada o traída ante las autoridades al menos en siete ocasiones, y en ninguna se puede probar que sea lolarda, por lo que finalmente escapa de la hoguera y consigue dictar y ver su libro transcrito, si bien este quedaría posteriormente olvidado. Los diálogos inquisitoriales demuestran que no es la doctrina lolarda, sino su original manera de dirigir su propio cuerpo y su relación con la divinidad lo que supone una conducta disidente. En la ciudad de Leicester la interroga una comisión de eclesiásticos y autoridades civiles. El alcalde, tras acusarla de usar el peregrinaje como forma de buscar amoríos, a continuación revela su auténtico miedo: “[...] sospecho que en realidad has venido aquí con la intención de apartar a nuestras mujeres de nosotros, y de hacer que te sigan”. (Cap. 48) La idea de “la secta de la comadre de Bath” que evocara el erudito camino a Canterbury resuena ahora, evidenciando el miedo de la cultura clerical a que las mujeres salieran del ámbito doméstico y conyugal, o a que lo reformularan. Alice de Bath, aun con sus contradicciones, ya lo había hecho, al plantear un matrimonio cuyos cónyuges pudieran ignorar la tradición misógina. Kempe lo hace al escribir su propio libro –trasunto de su cuerpo–, al hablar con buenas palabras y compartir su pasión con hombres y mujeres, más allá de los márgenes conyugales y de las reglas eclesiásticas.

4. Conclusiones

Las dos mujeres hablan en alto a otras, integrándolas en conversaciones que las hagan conscientes de sus capacidades. Desde el conocimiento de los textos y la tradición clerical que han aprendido de maridos o de sacerdotes y otras figuras religiosas, Alice y Margery plantean encararse a los discursos que coartan y simplifican su acción: en eso, más que en la creencia lolarda, consiste su disidencia y sectarismo.

La hoguera en la que arde el libro de las historias de las mujeres malas o la que habría podido abrasar el cuerpo de Margery Kempe constituye no solo un motivo literario, sino una realidad que en la tradición religiosa occidental va a tener, tristemente, un largo recorrido. El gesto de Alice cobra en estas primeras décadas del siglo XXI un nuevo significado, mientras que el empeño de Kempe de recrear su identidad genérica a partir de su renovación espiritual se vislumbra al alcance de quienes hoy desean reformular su cuerpo y cuestionar los propios límites del concepto de género. Creemos, pues, que ambos textos, revulsivos en sí mismos, demuestran la vigencia de las tensiones de entonces y la necesidad de revisitarlas en este momento.

16 K. Hall (2007: 61-62) recuerda el ejemplo que recoge Radulfo de Coggeshall sobre el encuentro de Gervasio de Tilbury y una bella joven cátara que trabajaba en una viña. Cuando se le acerca para seducirla, ella aclara que nunca perdería su virginidad, pues no habría manera de purificar su alma después.

Bibliografía

- ARNOLD, J. H., «Margery's Trials: Heresy, Lollardy and Dissent», en: Arnold, J. H. y K. J. Lewis (eds.): *A Companion to The Book of Margery Kempe*. Cambridge: D. S. Brewer, 2010, 75-93.
- ASHLEY, K. «Historizing Margery: *The Book of Margery Kempe* as Social Text», *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 28 (1998), 371-388.
- ATKINSON, C. W., *Mystic and Pilgrim: The Book and the World of Margery Kempe*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- BAIRD, J. L., «The "Secte" of the Wife of Bath», *The Chaucer Review* 2.3 (1968), 188-190.
- BECKWITH, S., *Christ's Body: Identity, Culture and Society in Late Medieval Writings*. Londres: Routledge, 1993.
- BLAMIRE, A., «The Wife of Bath and Lollardy», *Medium Ævum* 58.2 (1989), 224-242.
- (ed.), *Woman Defamed and Woman Defended. An Anthology of Medieval Texts*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- , *The Case for Women in Medieval Culture*. Oxford: Clarendon, 1997.
- BLOCH, R.H, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago /Londres: The University of Chicago Press, 1991.
- BOFFEY, J., «Women Authors and Women's Literacy in Fourteenth- and Fifteenth-Century England», en: Meale, C. M. (ed.): *Women and Literature in Britain, 1150-1500*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 159-182.
- BRZEZINGSKI POTKAY, M. y R. MEYER EVITT, *Minding the Body: Women and Liteature in the Middle Ages, 800-1500*. Nueva York: McMillan, 1997.
- CARRUTHERS, M., «The Wife of Bath and the Painting of Lions», en: Evans, R y L. Johnson (eds.): *Feminist Readings in Middle English Literature: The Wife of Bath and All Her Sect*. Londres/Nueva York: Routledge, 1994, 22-53.
- CHAUCER, G., *Los cuentos de Canterbury*. Trad. y notas Pedro Guardia Massó. Madrid: Cátedra, 1987.
- CIRLOT, V. y B. GARÍ. *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Barcelona: El Árbol del Saber, 1999.
- CLOKE, G., *This female man of God: Women and Spiritual Power in the Patristic Age, AD 350-450*. Londres/Nueva York: Routledge, 1995.
- FARMER, S., «Persuasive Voices: Clerical Images of Medieval Wives», *Speculum* 61 (1986), 517-543.
- FERRANTE, J. M., *To the Glory of her Sex: Women's Roles in the Composition of Medieval Texts*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1997.
- FINKE, L., *Feminist Theory, Women's Writing*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- GIBSON, G. M., «Saint Margery: *The Book of Margery Kempe*», en: McMurray Gibson, G. (ed.): *The Theatre of Devotion: East Anglian Drama and Society in the Late Middle Ages*. Chicago: University of Chicago Press, 1989, 47-53.
- GREEN, D. H., *Women Readers in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- HALL, K., «Teaching Margery Kempe in Tandem with the Wife of Bath: Lollardy, Mysticism and "Wandrynge by the Weye"», *South Atlantic Review* 72.4 (2007), 59-71.
- HARDING, W., «Body into Text: *The Book of Margery Kempe*», en: Lomperis, L. y S. Stanbury (eds.): *Feminist Approaches to the Body in Medieval Literature*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1993, 168-187.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. B., «Both human and divine: the Conflict between Confession and Gossip in *The Book of Margery Kempe*», *Selim* 14 (2007), 163-195.
- KITTREDGE, G. L., «Chaucer's Discussion of Marriage» in: Wagenknecht, E. (ed.): *Chaucer: Modern Essays in Criticism*. Nueva York: Oxford University Press, 1959.
- KÖKERITZ, H., «The Wyf of Bathe and Al Hire Secte», *Philological Quarterly* 26 (1947), 147-151.
- LOCHRIE, K., *Margery Kempe and Translations of the Flesh*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1991.
- LUBAC, H., *Exégèse médiévale*. París: Aubier, 1959-64.
- MATTHEWS, W., «The Wife of Bath and All Her Sect», *Viator* 5 (1974), 13-44.

- MAZO KARRAS, R., *Common Women. Prostitution and Sexuality in Medieval England*. Nueva York/Oxford: Oxford University Press, 1996.
- MACKENZIE, V., *For Thy Great Pain Have Mercy on My Little Pain*. Londres: Bloomsbury, 2023.
- MCNAMARA, J. A., «The Rhetoric of Orthodoxy: Clerical Authority and Female Innovation in the Struggle with Heresy», en: Wiethaus, U. (ed.): *Maps of Flesh and Light. The Religious Experience of Medieval Women Mystics*. Syracuse: Syracuse University Press, 1993, 9-27.
- PETROFF, E. A., *Body and Soul. Essays on Medieval Women and Mysticism*. Nueva York/Oxford: Oxford University Press, 1994.
- SALIH, S., *Versions of Virginity in Late Medieval England*. Cambridge: D. S. Brewer, 2001.
- SOLTERER, H., *The Master and Minerva: Disputing Women in French Medieval Culture*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press, 1995.
- STALEY, L., *Margery Kempe's Dissenting Fictions*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1994.

La mujer en la obra de Jano Panonio¹

ALFONSO LOMBANA SÁNCHEZ

alombana@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El presente estudio examina diferentes arquetipos de mujer retratados en los epigramas eróticos del poeta húngaro neolatino Jano Panonio (1434-1472), analizando para ello diferentes perfiles de mujer y sus modelos clásicos.

PALABRAS CLAVE: misoginia, Jano Panonio, epigramas, poesía neolatina

Abstract

This study examines various female archetypes depicted in the erotic epigrams of Janus Pannonius (1434-1472), a Hungarian Neo-Latin poet. It analyzes the diverse portrayals of women and their classical models.

KEY WORDS: misogyny, Janus Pannonius, epigrams, Neo-Latin poetry

1. La poesía erótica en la obra de Jano Panonio

Jano Panonio (1434-1472), obispo de Cincoiglesias, es uno de los poetas neolatinos más importantes de Hungría. Estudió en la escuela de Guarino de Verona, en Ferrara (1448-1454), y se doctoró en Teología en Padua (1454-1458). Cosechó gran fama en la Italia de su tiempo, entre otros méritos, gracias a una brillante poesía epigramática.

Entre los epigramas de Jano Panonio hay versos de todo tipo, pero siempre han llamado mucho la atención aquellos de contenido más erótico (Birnbbaum 1996: 56). Estos versos, herederos de Marcial y admiradores de Antonio Beccadelli, tratan diferentes tipos de encuentros sexuales. El presente artículo quiere fijarse especialmente en el tratamiento que hacen de la mujer².

La poesía erótica de Jano Panonio ha inquietado desde sus orígenes por la aparente contradicción de imaginar a un obispo escribiendo este tipo de versos. Huszti dice en concreto de los epigramas eróticos que «para nada convenían a los obispos posteriores, provocaron múltiples escándalos o desesperados intentos de rescate»³. Este rechazo lo sentimos incluso en esta cita que Jano Panonio hace del propio Guarino:

Ep. 199.⁴

Perlegeres nostrum cum forte, Guarine, libellum,

dixisti – ut perhibent –: ‘haec ego non doceo’.

Non haec tu, venerande, doces, Guarine, fatemur,

sed quibus haec fiunt, illa, Guarine, doces.

1 Este estudio se enmarca en el proyecto FLOR-JP (financiado por la acción europea UNA4CAREER), que pretende recuperar y poner en valor la obra de Janus Pannonius, de quien conservamos en España una parte importante de su legado manuscrito. Este proyecto ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en el marco del acuerdo de subvención Marie Skłodowska-Curie n.º 847635.

2 Quedan fuera, pues, todos aquellos versos que Birnbbaum, al sistematizar esta lírica (1996: 54ss), catalogó como de «amistad masculina» o «del mismo sexo». Una pequeña colección de todos los textos «lascivos» la han provisto Toti y Sárközy (Pannonius 1993).

3 La cita dice literalmente: «Főleg az erotikus epigrammák, amik a későbbi püspökhöz sehogysem vágtak, keltettek sok megbotránkozást, vagy kétségbeesett mentési kísérleteket» (Huszti 1931: 53). Todas las traducciones son del autor del artículo.

4 Todas las obras de Jano Panonio se citan a partir de la edición de Mayer (Pannonius 2006).

Al leer mi librito por casualidad, Guarino,
 como cuentan, dijiste: “Esto no es lo que yo enseño”.
 No, venerable Guarino; no es esto lo que tú enseñas;
 pero esto, Guarino, sí que enseñas cómo se hace.

Estos versos, muy profundamente inspirados por Marcial⁵, sugieren un rechazo por parte de Guarino a una obra que este último leyó por casualidad, y que podría ser una coleccioncita con la obra erótica. Esta reacción se corresponde a la sorpresa que muchos, durante siglos, mostraron al leer estos textos, llegando incluso a decir que Janó Panonio no fue su autor, sino solo su traductor al latín. El fundamento para pensarlo se ha querido ver en *Ep.* 281:

Ep. 281
Saepe suas flammās veteres flevere poetae,
cuilibet et pro se Musa disertā fuit.
Nos in amore rudes Marcelli lusimus ignis,
quos modo vulgari luserat ille lyra.
Sive voles cultos Itala testudine rhythmos,
ille dabit, quales ante Petrarca dedit;
seu cupies elegos Latia sub lege sonantes,
sumetur vacuo pagina nostra tibi.

Los antiguos poetas cantaron sus fuegos,
 y cada cual tuvo a su elocuente musa para sí.
 Yo, ignorante en el amor, canté los fuegos de Marcelo,
 los que él cantaba con su lira al modo popular.
 De querer ritmos producidos por lira itálica,
 él te los daba, como también antes los dio Petrarca.
 De anhelar elegías que suenen conforme a la ley latina,
 mi obra tendrás que coger si tienes un momento.

Por lo que leemos en *Ep.* 281, durante años se pensó que la poesía erótica de Janó Panonio eran traducciones al latín de la obra vernácula de Jacopo Antonio Marcello; en parte, todavía lo ha defendido recientemente Birnbaum (1996: 52ss.). Ahora bien, no parece fácil argumentar en este sentido, pues no tenemos esta poesía en italiano. Por ello, hasta que no se descubra lo contrario, la autoría de Janó Panonio no debe dudarse.⁶

Ya desde los primeros años se quiso desvincular a Janó Panonio de su poesía erótica. Juan Sambuco (Johannes Sambucus; János Zsámboky; 1531-1584), por ejemplo, habló de esta como de juegos de juventud y confesó en una carta en marzo de 1569 al obispo y canciller húngaro János Liszt (?-1578) que, aun con reticencias, la recuperación de estos versos era una opción ineludible, pues tales efusiones juveniles no debían ser olvidadas (Sambucus 1998: 566). Ahora bien, en su extensa colección con obras de Janó Panonio (*cf.* Pannonius 1569), el propio Sambuco intervino *ad libitum* muchos versos: o bien censuró, por ejemplo, *Ep.* 168, o bien directamente omitió epigramas completos, como hizo borrando *Ep.* 188. Este último epigrama estaba con toda seguridad en los modelos de Sambuco, pero no fue recogido en la colección definitiva, lo que se puede entender bien a raíz de su obscenidad:

⁵ Según el aparato de Török (Pannonius 2006: 147), *cf.* Mart. 1,4,1; 2,1,2; 3,89,1; 14,142,1.

⁶ Esta forma de deshacerse de la obra erótica de Janó Panonio, como dijo Huszti (1931: 53), no es la más fácil. Dicho sea, también él añadió que «no podemos encontrar la verdad tan fácilmente en este caso» («Az igazságot azonban nem lehet ez esetben ilyen könnyen megtalálnunk») (Huszti 1931: 53).

Ep. 188

*Cum ventrem ventri, femori femur, ora labellis
conserui, et cunno mentula delituit,
principio cunctas vincis lasciva puellas
nequitiae, et cedit nostra libido tuae.
Amplexus hederas superant, et basia conchas,
nec deest officio dextera, lingua, natis.
Postquam effusa tibi est nimium festina voluptas,
'iam satis est' clamas, Lucia, 'iam satis est'.
Quid medium praecidis opus, quid inepta repugnas?
Expecta, nondum, Lucia, defutui.*

Cuando puse mi vientre en tu vientre, mi fémur en tu fémur,
mi boca en tus labios, y mi verga se refugió en tu coño,
al principio venciste con tu lascivia a todas las muchachas juntas
de mala moral y mi libido cedió a la tuya.
Los abrazos vencen a los de las hiedras, los besos a los de las conchas,
no incumple su deber la mano derecha, la lengua, las nalgas.
Pero una vez que has tenido rápidamente tu presto placer,
Lucía, “Ya está”, dices: “es suficiente ya”.
¿Por qué dejas el trabajo a la mitad? ¿Por qué, insensata, te resistes?
Espera, Lucía, pues no te follé del todo.

Ep. 188 no es un poema infrecuente, pues aparece en los códices del Corpus de Buda (*BRW*) y en tres ejemplares italianos (*VUC*).⁷ Sambuco tuvo seguro acceso a estas dos tradiciones del texto, según se desprende de la filiación de sus fuentes (Pannonius 1569). Ahora bien, tuvo reparos en editar todos estos versos eróticos, que resultaron problemáticos también para muchos otros autores, y publicó solo una selección.

En el manuscrito *B*⁸, por ejemplo, las palabras más obscenas aparecen corregidas; así, en el caso de la explícita segunda frase, las palabras «cunno» y «mentula» aparecen como «dxoop» y «nfouxmb», esto es: usando la siguiente letra del alfabeto:

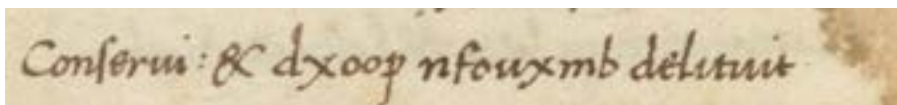


Fig. 1. Detalle del ms. B, Viena, ÖNB, Cod. 3274, aprox. 1500, fol. 45v.

Sucede igual en el caso del último verso, donde en lugar de «effutui» (en *B* una variante de «defutui»), aparece la versión codificada de «efgxuxk», nuevamente, eligiendo la letra siguiente del alfabeto:

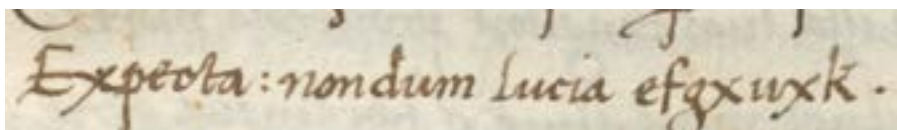


Fig. 2. Detalle del ms. B, Viena, ÖNB, Cod. 3274, aprox. 1500, fol. 46r.

⁷ Para una relación completa de los manuscritos y sus fuentes, cf. la edición de Mayer (Pannonius 2006). Para una valoración crítica de su filiación, cf. Lombana (2020).

⁸ Se trata del manuscrito en Viena, ÖNB, Cod. 3274, aprox. 1500. Este poema, en concreto, aparece en f. 45v.

Como se ve en estos ejemplos, el tratamiento de los textos eróticos de Jano Panonio ha sufrido censuras y sonrojos en muchos lectores. Y esto, especialmente, ha sucedido en los casos donde aparecen retratos negativos de la mujer, como en este *Ep.* 188 sucede con Lucía.

2. Las mujeres de la poesía erótica

2.1. Lucía

Durante toda la historia del texto ha costado asumir la obscenidad de algunos versos. Ahora bien, son grandes la coherencia y la valía que se constatan cuando leemos con atención. *Ep.* 188, citado en el apartado anterior, versa sobre el encuentro con una muchacha que, en el mismo manuscrito *B*, se dice en el título que fue una «meretriz lasciva».

Dado que *Ep.* 188 versa sobre una prostituta, podríamos situar a esta Lucía en algún burdel de los que aparecen en la obra de Jano Panonio: quizás en aquel al que sus amigos lo llevaron reticente, como relata el ácido *Ep.* 176, o en aquel otro donde el yo lírico confiesa haber descubierto una pasión por las mujeres mayores y desgastadas (*Ep.* 187). Fuera o no Lucía una prostituta, el retrato que se hace de esta mujer es eminentemente misógino.

Hay, por un lado, una serie de tres epigramas donde el yo lírico se burla de Lucía con reproches durísimos, censurando ante todo sus carentes buenas formas durante las prácticas coitales: en uno, llama la atención por sus flatulencias haciendo el amor (*Ep.* 186); en otro, dice que sus flatulencias se escuchan en todo el barrio (*Ep.* 185); en otro, que sus flatulencias cesan la libido del amante (*Ep.* 183).

La frecuencia o la intensidad de las relaciones con Lucía, asimismo, se extiende también hacia una disputa por un beso, expuesta de este modo en *Ep.* 192:

Ep. 192

*Laesisti stultae morsu me, Lucia, linguae.
Nunc ego me pulicem scilicet esse velim,
ut possem contra te laedere: nunc ego maestus
quam iaceo, fieret tam tibi amara quies.*

Lucía, me has herido con un mordisco de tu estúpida lengua.

Bien me gustaría ahora ser un mosquito
para así vengarme de ti. Así de triste
como yazco yo aquí tendrías tú un descanso amargo.

Partiendo del reproche que se hace a la amada, este epigrama utiliza la metáfora del amante dolido que, convirtiéndose en mosquito, no dejará un minuto de descanso a Lucía; se entiende, picándola. Es un motivo que años después utilizará también Ronsard⁹. Como se ve aquí, los versos de Jano Panonio sorprenden por la fusión de erotismo y humor, trayendo a colación obscenidades con ideas o imágenes tan sugerentes y divertidas como para no olvidarse pronto de ellas. Sucede especialmente cuando estas residen en juegos de palabras, como en *Ep.* 240, en torno a «testis» (testigo/testículo), de nuevo con Lucía de protagonista:

Ep. 240

*Quid nos, Lucia, temnis et repellis?
Numquam displicuisse me puellae
– sic vivam et valeam – recordor ulli.*

⁹ «Ha, Seigneur dieu, que de graces écloses ... S'Europe avoit l'estomac aussi beau, | De t'estre fait, Jupiter, un toreau, | Je te pardonne. Hé, que ne sui'-je puce !» (Ronsard 1553: 47).

*Quod si credere forsitan recusas,
magnis testibus approbare possum.*

Lucía, ¿por qué me desprecias y me rechazas?
A ninguna mujer, por mi vida,
recuerdo haber dejado insatisfecha jamás.
Y si te cuesta quizás creerlo,
te lo puedo demostrar con magnos testigos.

Lucía, de nuevo, es la protagonista de una respuesta del poeta ante una presunta acusación por no haber complacido a una muchacha, pero el yo lírico lo niega por sus «testigos» o «testículos», que son los dos significados que tiene la palabra *testis*.

En estos versos, no obstante, hay un reproche que, por otro lado, sabremos que tiene que ver con el tamaño de la nariz. En *Ep.* 190, también a Lucía, se reprocha que el baremo de su selección sea el tamaño de la nariz, del que ella deduce el del miembro masculino:

Ep. 190
*Dum iuvenes poppysma rogant, tu, Lucía, nasum
inspicis, et, quantum prominet ille, notas.
Hoc perpendiculo virgas metire viriles,
hic tibi pro palmo est, scilicet, et cubito.
Si placuit nasus, placet ilico mentula amantis,
nec plus blanditiis addita dona valent.
Nil iam in te lenone opus est, nil arte magistra:
lenonis vires nasus et artis habet.
Nec nisi nasatus tecum decumbit adulter,
ut iam ego me fieri rhinocerota velim.
Lucia, crede mihi, multum prognostica fallunt,
in me nam certe regula vana tua est.*

Cuando los jóvenes piden unirse a ti, Lucía, tú miras su nariz
y te fijas en cómo es de prominente.
De este modo mides las vergas viriles
son tus palmos y tus codos.
Según te place la nariz así te place la verga del amante,
los regalos seguidos de piropos no valen más.
Contigo no hacen falta la obra de una celestina ni de artes magistrales:
la nariz hace la vez de celestina y de las artes.
Solo se acuesta contigo el adúltero narigudo,
por ello me gustaría ser realmente un rinoceronte.
Créeme, Lucía, muchos pronósticos fallan:
conmigo, en verdad, tu norma no sirve.

Jano Panonio, por un lado, recupera el motivo del rechazo que ya apareció en otros epigrama anteriores y, en relación al “pronóstico”, hace de la nariz una medida errónea, según podemos entender los misteriosos versos del *Ep.* 193. Estos, en todo el legado manuscrito, se han reproducido con el título «sobre el pronóstico de Lucía»:

Ep. 193
*Fecit Virgilius prognostica, fecit Aratus,
praesciat unde imbres rusticus, unde notos.*

*Hoc, iuvenes, vestris prognosticon addite libris,
quod nec Virgilius, sed nec Aratus habet.*

Virgilio hizo pronósticos; Arato los hizo también,
sabe así el rústico dónde está el viento, dónde la lluvia,
Jóvenes, apuntad en vuestros libros este pronóstico
que no está ni en Virgilio ni en Arato.

Este *Ep.* 193, descontextualizado, es difícil de entender. Ahora bien, cuando conocemos mejor la misógina visión que tenemos de Lucía, en este epigrama se fusionan la acidez de Jano y sus profundos conocimientos de la literatura clásica. Así, el yo lírico no solo se burla de Lucía, sino que lo hace además citando a Virgilio y Arato: el primero dedicó la segunda parte del primer libro de *Geórgicas* a pronósticos; el segundo, la segunda parte de *Fenómenos*.¹⁰

Esta broma, desde luego, no es la de un estudiante cualquiera. Solo alguien leído y conocedor de la Antigüedad, como podría ser Jano Panonio, formularía una comparación tan conocedora de la tradición clásica.

2.2. *Ursa*

En contraposición a la visión misógina de Lucía, fálica en su esencia, tenemos un trato muy parecido con *Ursa* (Úrsula), si bien aquí la vulva de esta es la protagonista absoluta de los versos. Estamos ante una exposición de una sexualidad sin tapujos en la que, ante todo, sentimos una influencia palpable de los estudios sobre los genitales de *Ursa*, de Antonio Beccadelli en *El hermafrodito*¹¹; de hecho, como ha demostrado Török en el aparato crítico de *similaria* de Mayer (Pannonius 2006: 144-146), se pueden encontrar muchos parecidos entre los epigramas de ambos.

Es muy posible que Jano Panonio conociese bien *El hermafrodito*, pues Guarino fue uno de sus primeros defensores.¹² Esto permitiría ver estos poemas como un homenaje a Beccadelli, pero también daría un significado especial a los versos citados anteriormente del *Ep.* 199, donde Guarino habría rechazado una obrita de Jano, y este le respondió diciendo que él –y no otro– le había enseñado cómo hacer esto. ¿Y si, indirectamente, estaba refiriéndose a la relación de Guarino y Beccadelli?

En cualquiera de los casos, el estudio de la vulva de *Ursa* en el caso de Jano Panonio se reduce a cuatro epigramas. Todos ellos, no obstante, tienen su interés.

El más breve es *Ep.* 196, y en él, el yo lírico dice haber sido completamente absorbido por esta vulva, donde sin la ayuda del Alcida (Hércules) él no será capaz de vencer.

En *Ep.* 197, en los manuscritos casi siempre detrás de *Ep.* 196, el yo lírico dice que penetrar en la vulva de *Ursa* es adentrarse en el abismo de Dis (del dios del inframundo); en este abismo uno se siente como el gigante Caco, vencido por Hércules, ante las puertas del erebo y del báratro, en compañía del hijo de la Pléyade (esto es, de Hermes, hijo de Maya).

Ep. 198, en las fuentes manuscritas de nuevo a continuación de *Ep.* 197, vuelve a ser un estudio de la vulva de *Ursa* incidiendo en su gran tamaño. El yo lírico dice que en ella pasaría desapercibido hasta Cerbero, el perro del infierno, y tampoco serían capaces de abarcarla las aguas de la laguna Estigia. Esta vulva, prosigue, tampoco habría dejado partir a Cástor o al Alcida (Hércules) ni con el canto del Tracio (Orfeo). Los dioses, igualmente, podrían encerrar allí a los gemelos alóadas, que intentaron tomar el Olimpo, o a los titanes Ceo y Japeto, así como al

¹⁰ Török ha localizado las fuentes (cf. Pannonius 2006: 144). En el caso de Virgilio, Serv. *Georg.* 1,393; Verg. *Georg.* 1,311-463. En el caso de Arato, Cic. *ad Att.* 2,1,11; Prob. *Verg. ecl.* 3,40.

¹¹ Ha llamado la atención de los vínculos y estudiado las similitudes Csehy (2000), buscando además las raíces de los temas en la literatura griega clásica

¹² Tanto de la relación Guarino como de Jano Panonio con Beccadelli, cf. Huszti (1931: 46ss.), quien además añade la fascinación por los priapeos en la Italia de estos años.

gigante Ticio o a la terrible Hidra; y aun así, aun cuando todos estos dioses se reunieran aquí, aún estaría la vulva solo llena hasta la mitad¹³.

En concordancia con su monstruoso tamaño, en el que de nuevo reincide *Ep.* 195, este último epigrama la describe además flácida y decepcionante durante el coito.

Esta serie de poemas llamó la atención de József Huszti, que vio en ellos un humor «un poco tosco, más aristofanesco que Aristófanes, primitivo, realmente el humor de un estudiante. Pues el público de Jano era la “studiosa turba”: el conjunto de estudiantes»¹⁴. Aun así, concluye Huszti, estos versos de Ursa son la imaginación de un estudiante que exagera¹⁵. Cabría añadir, no obstante, que ese estudiante era un gran conocedor de la tradición clásica y de la mitología grecolatina, pero también de la poesía de su tiempo.

2.3. Otras mujeres

Mientras que Lucía y Ursa representan la visión más negativa de la mujer, otras muchas mujeres son protagonistas de epigramas eróticos, también fuertemente vinculadas a historias amorosas.

En *Ep.* 289, por ejemplo, conocemos a una Magdalena que parece ser la alcahueta para conseguir una muchacha. En los labios de Prisca, el yo lírico dice que los cojos son los mejores fornicadores (*Ep.* 290). Y con la historia de Tecla (*Ep.* 241) se nos cuenta cómo esta renunció a Ambrosio a pesar de su «gran instrumento» y «amplios testigos/testículos». De Tecla, en *Ep.* 251, se dice también que vestida parecía más grande que Alcmena o que Andrómaca, pero que al tocarla desnuda recordaba más bien a una lechuza desplumada. Y con Libera, quizás, podríamos intuir un cierto desacuerdo en las apetencias sexuales de uno y del otro:

Ep. 182

*Cum volo, tu non vis; cum nolo, Libera, tu vis;
quando igitur sumes, Libera, quando dabis?*

Cuando quiero, tú no; cuando no quiero, Libera, quieres;
¿Cuándo recibes, Libera, y cuando das?

Silvia, por otro lado, reprochó al poeta estar embarazada de él:

Ep. 181

*‘Ex te concipio’ meretrix mihi Silvia dicis.
Silvia, non magis hoc dicere, crede, potes,
quam si per spinas incedens, Silvia, densas
dixeris: ‘ista meum laesit iniqua pedem’.*

Silvia, meretriz, me dices “estoy embarazada de ti”.

Silvia, créeme, no puedes decirlo, como tampoco
caminando entre densas espinas
dirías “esta espina ha herido mi pie”.

En esta Silvia tenemos un nuevo ejemplo de la tremenda ironía de la poesía de Jano Pannonio, ya que el humor juega aquí un papel relevante. Ya Huszti (1931: 131) había dicho que la

¹³ Literalmente, estos versos dicen:

*Omnia sed quamvis concurrant monstra, nequibunt
dimida cunnum parte replere tuum.* (Pannonius 2006: *Ep.* 198, 7-8).

¹⁴ La cita original dice: «A humor kissé vaskos, aristophanesibb az aristophanesinél, primitív, igazi kamasz-diák-humor! Janus publikuma a “studiosa turba”: a diáksereg» (Huszti 1931: 55).

¹⁵ La cita completa dice: «Az olvasmányokat túllicitáló fantáziájú kamasz-ember zabolátlanságából» (Huszti 1931: 55).

poesía epigramática de Jano era la mejor de toda su obra, lo cual se ve bien con la finura con que censura a Silvia, que dice ser padre de un hijo suyo (*Ep.* 181).

Este epigrama, no obstante, tiene una doble lectura. Además del vivo diálogo que representa, hay en él un eco de la tradición clásica que demuestra a su vez un gran conocimiento por parte de Jano Panonio de la literatura griega. Según ha descubierto Török en su *similaria* (Pannonius 2006: 139), la cercanía con Diógenes Laercio es enorme, casi rozando la traducción, y así se demuestra cuando comparamos este *Ep.* 181 con un fragmento del cap. 8, dedicado a Aristipo, del Segundo Libro, *Sobre la Escuela Jónica, Sócrates y sus discípulos*:

Quando una cortesana le dijo, “estoy embarazada de ti”, este respondió, “no lo puedes saber, es como si, tras correr entre toscos juncos, dices que uno en concreto te ha pinchado” (Diog. Laer. 2,81).

En el caso del *Ep.* 181, comprobamos especialmente cómo releer estos poemas sin sonrojarnos permite disfrutar giros tan inspirados como estos, tanto en un sentido meramente humorístico, como también en relación con la tradición, además de reconocer en Jano Panonio a un buen conocedor de la literatura griega.

La sexualidad a flor de piel, no obstante, no siempre se traduce en una visión tan misógina. En el corpus de epigramas tenemos ejemplos también donde el yo lírico se somete y se entrega hasta casi morir de amor.

Con Agnes, en este sentido, la experiencia sexual es de las más completas. Esta mujer, a la que en *Ep.* 283 el yo lírico llama «mi vida», motiva una hermosa y poética alabanza de tintes astrológicos a partir de la belleza de sus ojos. Se trata, no obstante, de una relación misteriosa. Por un lado, porque Agnes es portadora de un nombre sospechosamente húngaro y, por el otro, porque en *Ep.* 291 esta Agnes, a quien suponemos casada, se muestra reticente a acostarse con el poeta para no ser infiel a su marido.

Al igual que sucede con Agnes, también con Leila son satisfactorios los encuentros, donde los besos son estranguladores (*Ep.* 179) y, en el coito, ambos amantes se parecen a dos serpientes de una única cabeza (*Ep.* 180):

Ep. 179

*Laelia, quid nostram totiens petis, improba, linguam?
Si iuvat, hoc totum, vipera, sorbe caput.*

Lelia, ¿por qué tan improba buscas siempre mi lengua?
Si te agrada, víbora, absorbe toda mi cabeza.

Ep. 180

*Tam coeunt arctis gemini complexibus angues,
ut duplex uni quis putet esse caput.
Ast ego sic iungi cupio, mea Laelia, tecum,
ut mihi diversum nec caput esse velim.*

Las serpientes se unían con un abrazo tan fuerte
que podría pensarse que las dos tuvieran una misma cabeza.
Así es como yo, Leila mía, quiero unirme a ti,
no quiero ser otra cabeza diferente de la tuya.

Junto a Leila y Agnes, además, no podemos pasar por alto a Leda. Jano Panonio dedica *Ep.* 234 a esta joven, a quien dice amar ardientemente y, recordando cómo Zeus la sedujo en la mitología convirtiéndose en cisne, desea que su cuerpo se cubra de plumas para lograr poseerla por fin.

De lo que se dice de Agnes, Leila y Leda, quizás, podríamos suponer a una de estas tres mujeres detrás de otros dos epigramas anónimos: en *Ep.* 187, el yo lírico desea yacer con una mujer que solo sea alegre y lasciva («*laeta et lasciva*»), independientemente de su edad, ¿quizás Agnes? En *Ep.* 184, desea a una amiga para unirse a ella convirtiéndose en una misma cosa en sus abrazos, ¿quizás Leila?

3. *Consideración final*

Llegados a este punto, y vistos los diferentes retratos de la mujer en la obra erótica de Jano Panonio, es necesario recordar la importancia de releer estos textos teniendo siempre en mente tres grandes pilares de la literatura clásica. En primer lugar, la «sana curiosidad» del despertar sexual, tal y como fue descrita por Lucrecio (4,1030ss.). Es decir, resaltar la ignorancia curiosa en el amor enunciada por el propio poeta en el anteriormente citado *Ep.* 281,3, y de la que todos, tarde o temprano, acaban saliendo.

En segundo lugar, nunca podemos olvidar que hablamos de literatura. Al respecto conviene recordar cómo Marcial avisó de que la obra puede ser lasciva, pero no la vida (Mart. 1,5,8), o que Catulo dijo que el poeta verdadero debe ser casto aunque su poesía no lo sea (Cat. 16,5-9); ambas ideas, por cierto, las recogió también Beccadelli (cf. *Hermaph.* 1,1,18; 2,1,11).

Y, en tercer y último lugar, también hoy debemos seguir pensando acerca de aquello que ya preguntó Ovidio a sus lectores: si acaso debiera lamentarse o, más bien, precaver de lo lícito y lo ilícito en su poesía, tan mezclado (Cf. *Ov. Ars.* 1,7,40).

Puede consolarnos que Vespasiano da Bisticci dijera que Jano Panonio «era un hombre joven de hermosa presencia y maravillosas costumbres [...], ajeno a cualquier vicio y pleno de toda virtud [...]. Por lo que sus costumbres daban a entender, se decía que era virgen [...]. Tal era la fama de su virtud que no solo se conocía en aquel estudio, sino que por toda Italia no se decía otra cosa de este joven».¹⁶ A esta decisión llega también Huszti, citando especialmente a Battista Guarino, que hasta en dos ocasiones dijo que Jano Panonio fue «casto»¹⁷.

Ahora bien, lo importante no es juzgar a Jano Panonio por cómo era, sino valorar la originalidad y calidad de su poesía erótica. Y esta, por encima de todo, es testimonio literario –no retrato biográfico– de los «juegos» de un poeta de gran altura, experto en la Antigüedad grecolatina, ácido y divertido.

¹⁶ “Era giovane di bellissima presenza e di maravigliosi costumi [...] perchè era alieno da ogni vizio, e ripieno d’ogni virtù [...]. Per quanto s’intendeva de’ sua costumi, era fama che fusse vergine” (Bisticci 1859: 222).

¹⁷ Huszti (1931: 55), además de en Vespasiano da Bisticci (1859), se asienta en otras referencias de Tito Vespasiano Strozzi o de Battista Guarino, de quien cita unas unívocas palabras: «Se in omni vita castissimum praestitit». La carta está recogida en Ábel (1880: 209).

Bibliografía

- Ábel, J. (ed.), *Adalékok a Humanismus történetéhez magyarországon*. Budapest: MTK, 1880. (= *Analecta ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia*. Budapest y Leipzig 1880).
- BIRNBAUM, M., *The Orb and the Pen: Janus Pannonius, Matthias Corvinus, and the Buda Court*. Budapest: Balassi 1996.
- BISTICCI, V. d., *Vite di uomini illustri del secolo xv*. Ed. de Angelo Mai. Florencia: Barbera, Bianchi e. Comp. 1859.
- CSEHY, Z., «Ursa és Ursula», en Bartók, I., et al. (eds.), *Humanista műveltség Pannóniában*. Pécs: Művészetek háza Pécsi tudományegyetem 2000, 39-46.
- HUSZTI, J., *Janus Pannonius*. Pécs: 1931.
- LOMBANA SÁNCHEZ, A., «La compleja tradición manuscrita e impresa de Jano Panonio y la aportación de los manuscritos conservados en España», *Estudios clásicos* 18 (2020) 79-98.
- PANNONIUS, J. / J. SAMBUCUS, *Illus antiquis vatibus comparandi, recentioribus arte anteponeendi, quae usipam reperiri adhuc potuerunt omnia opera*. Ed. de Johannes Sambucus. Viena: Stainhofer 1569.
- PANNONIUS, J. / Gy. MAYER (ed.), *Opera quae manserunt omnia. Epigrammata. Volumen 1, Fascículo 1*. Budapest: Balassi 2006.
- PANNONIUS, J. / G. TOTI / P. SÁRKÖZY, *Epigrammi lascivi*. Roma: Fahrenheit 451 1993.
- RONCARD, P. d., *Les amours de P. de Ronsard Vandomois, nouvellement augmentées par lui, & commentées*. Ed. de Marc Antoine de Muret. Maurice de la Porte: 1553.
- SAMBUCUS, J., «Epistula dedicatoria ad Ioannem Listhium», en Ács, P. et al. (eds.), *Régi magyar irodalmi szöveggyűjtemény I*. Budapest: Balassi 1998, 566ss.

2

Teatro y literatura

EDITORES

Carolina López Fic

Sofia Martincorena Zaratiegui

El teatro como literatura (Una provocación)

JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS

joseluis.garcia@cchs.csic.es

CSIC

Resumen

El artículo defiende que el teatro es literatura y espectáculo, plena y ventajosamente, en relación copulativa, no disyuntiva. Esta tesis se explica teóricamente mediante las distinciones entre «texto dramático» y «obra dramática», de una parte, y entre las tres dimensiones del texto de teatro, como «partitura», como «obra» y como «documento», de otra. En la segunda parte se aborda la situación actual de la cuestión, con énfasis en algunas paradojas como la contaminación narrativa del drama y las dramaturgias del «yo», con la imposibilidad del «drama autobiográfico» y la superación de la aporía gracias a la «autoficción teatral». El carácter literario se predica por igual de los textos canónicos del teatro dramático (valga la redundancia) y de los más obvios que resultan de las diferentes ilusiones de novedad y de ruptura propias del posmodernismo o de las neo vanguardias del último medio siglo.

PALABRAS CLAVE: Teatro, Literatura, Texto dramático, Obra dramática, Actualidad

Abstract

This article claims that theatre is both literature and spectacle, fully and advantageously, in a harmonious relationship, not a excluding one. This view is explained theoretically by distinguishing between «dramatic text» and «dramatic piece», on the one hand, and, on the other, by characterising the three dimensions of the theatrical text, as «score», «play» and «document». In the second part, the article addresses the matter's current situation, with emphasis on some paradoxes such as the narrative contamination of the drama and the dramaturgies of the self, focusing on the impossibility of «autobiographical drama» and the overcoming of this aporia thanks to the «theatrical autofiction» formula. The literary conception of theatre applies equally both to canonical texts of dramatic theatre (forgive the pleonasm) and the most obvious texts stemming from the different illusions of novelty and break with the past so common in postmodernism or the neo-avant-garde of the last fifty years.

KEYWORDS: Theatre, Literature, Dramatic text, Dramatic piece, Present

Cuando la Sociedad Española de Literatura General y Comparada me invitó a dictar esta conferencia en su vigésimo cuarto Simposio, se me ocurrió enseguida el asunto que debería tratar y hasta el título de mi exposición. El asunto, la relación entre literatura y teatro, porque me lo he planteado como problema en buena parte de mi trayectoria de investigador, por lo que puedo hacerme la ilusión de proponer acaso consideraciones, si no interesantes, sí largamente meditadas y por tanto de arraigada convicción o, si se quiere, muy personales. Lo que no es poco en los tiempos que corren, más bien de prisas y de gregarismo.

El título, «El teatro como literatura», presenta a mis ojos la ventaja de que formula ya, en síntesis apretadísima, la tesis central de mi conferencia, a saber, que el teatro es literatura, pero no solo literatura, sino también algo más. Por una parte, solo si es literatura puede considerarse como tal el teatro. Y, por otra, considerarlo como literatura implica ya que se pueda considerar de otra manera, como otra cosa, es decir, que sea algo distinto a la literatura también. ¿Espectáculo, quizás? Todo eso dicen —o leo yo en— esas cuatro palabras.

¿Por qué entonces el subtítulo: «Una provocación»? Primero, porque la tesis recién apuntada, aunque pueda parecer (y a mí me lo parece) previsible y hasta obvia, constituye ya una provocación, además doble: a los escenocentristas, porque sostiene que los textos de teatro son literatura *también*, y a los logocentristas, porque defiende que tales textos son literatura, sí, pero *no solo* literatura; en suma, una provocación a los reduccionistas tanto literarios como escénicos.

En segundo lugar, porque define el tono que he elegido para mi intervención: no el de un despliegue de erudición o el de un estado de la cuestión, marcados por la objetividad o la impersonalidad, sino el más polémico de una toma de posición en primera persona, a pecho descubierto, sin emboscarme apenas en el ramaje académico, ni siquiera tras la teoría, que es como mi segunda naturaleza.

Una provocación más secreta supone el que haya calcado deliberadamente el título del libro de Jiří Veltruský *El drama como literatura* (1942); pero para refutar su tesis central, no para suscribirla. Se trata de la versión más presentable quizás del fundamentalismo literario, que podríamos cifrar en la afirmación de que *todas* las obras dramáticas, y no solo las destinadas a la lectura, se leen exactamente igual que los poemas y las novelas (1942b: 15; 1942a: 8-9). ¿Exactamente igual? No lo creo. Pero puesto que puede ser la idea a la que mis interlocutores se sientan más proclives, no considero fuera de lugar adelantar ahora algunas consideraciones propedéuticas.

El punto de partida de Veltruský es que en su estudio “el drama será considerado como un género que pertenece completamente al arte literario” (1942b: 14). Mi discrepancia se refiere al “completamente”. Pero, si admitimos el principio, su conclusión es lógica: “Por lo tanto, quienes sostienen que la característica específica del drama consiste en su vínculo con la representación, están equivocados” (Ib.: 15). Y yo no tengo más remedio que incluirme entre ellos. Aunque esté en desacuerdo, reconozco que no razona mal: “El teatro no constituye otro género literario sino otro arte. Este utiliza el lenguaje como uno de sus materiales, mientras que para todos los géneros literarios, incluido el drama, el lenguaje constituye el único material, aunque cada uno lo organiza de manera diferente” (Ib.). Por completar su presupuesto teórico, son las dos formas básicas de utilizar el lenguaje –según él– las que diferencian los tres géneros fundamentales: el monólogo (la narración y la lírica) y el diálogo (el drama).

La debilidad de las razones para considerar el drama así (pura literatura desligada de la representación) se advierte, sin embargo, a primera vista. Resumo sus argumentos: 1) la obra dramática *a veces* se funde con la narrativa o la lírica y surge de ellas nuevamente, como en la Edad Media; 2) *muchas obras* se escribieron para ser leídas, no representadas; 3) en todas el lector tiene ante sí solo el lenguaje y *muy a menudo* no se imagina a los personajes o el espacio como entidades escénicas; 4) aun si lo hace, solo serán significados inmateriales en la lectura, frente a los soportes materiales del significado en la representación; y, en fin, 5) el drama no es el único género literario que proporciona al teatro los textos que requiere, también lo hacen la lírica y la narrativa (Ib.). Sí, pero –añado yo– después de realizar su *dramaturgia*. Esta última observación, por cierto, está pidiendo a gritos ser aplicada a las presuntas novedades del teatro actual. Volveré al final sobre ello.

La más eficaz refutación de este principio aparentemente razonable es, a mi entender, observar sin más las consecuencias del todo inaceptables a las que se ve arrastrado Veltruský por mantenerse fiel a él. Me limito a un ejemplo, el que me parece más clamoroso. Se trata del “aparte”. ¿Es posible definir esta forma de diálogo específicamente teatral sin referencia a la representación? No lo creo. Así lo defino yo: “diálogo que convencionalmente se sustrae a la percepción de determinados personajes presentes” (García Barrientos, 2014a: 36). ¿Presentes dónde? Obviamente, en la escena. Lo convencional, inverosímil y genuinamente teatral es que tales personajes no oigan lo que es perfectamente audible para el público, independientemente de a quién lo dirija el hablante: a otros personajes (en coloquio), a sí mismo (en soliloquio) o

al público (*ad spectatores*); aunque lo cierto es que este último, el público, es el que lo escucha siempre y su verdadero último destinatario.

Desde su reduccionismo literario, Veltruský (1942b: 51) no lo tiene fácil y para “lo que se conoce como un aparte” habla “del mismo discurso cuando una parte de él se dirige a un interlocutor y otra, a nadie”. ¿A nadie? Y más abajo se refiere a “el aparte que está dirigido en mayor o menor medida directamente al lector” (Ib.). ¿Al lector? Con franqueza, dudo de que él mismo lo creyera. Pero que el resultado no sea nada convincente no es sino consecuencia lógica del principio asumido: de mantenerlo y no enmendarlo. Muchos aspectos como este se podrían recordar y discutir. No lo haré ahora, aunque me tienta dedicar otra ocasión a hacerlo exhaustivamente.

Frente a la postura de Veltruský, formularé la mía citando las palabras, que suscribo al pie de la letra, de una autoridad no menor –pero con el inconveniente para el papanatismo hispánico de ser española– y de los mismos años cuarenta, don José Ortega y Gasset, quien en su esclarecedor ensayo *Idea del teatro* [1946] sostiene que “aun eso que, en verdad, tiene de literatura no puede contemplarse aislado de lo que la obra teatral tiene de espectáculo” (1958: 40). Así lo creo e intentaré justificarlo en la primera parte de mi exposición, un planteamiento teórico del problema, y aplicarlo en la segunda, una mirada rápida a la situación actual del mismo.

1. Planteamiento teórico

El dramático es el menos literario de los géneros, en el sentido etimológico que asocia literatura a “letra”, es decir, a escritura. Aunque en su origen, entre los griegos, la épica estuviera ligada al recitador o rapsoda y la lírica a la música, como el drama lo estaba a la representación, lo cierto es que hoy el poema, la novela, el ensayo son obras hechas exclusivamente de lenguaje, y de lenguaje escrito, plenamente literarias en este sentido. El drama, en cambio, no ha podido librarse de esa *impureza* y sigue estando marcado por su destino espectacular. Su carácter literario o no, o no solo, es el problema quizás más discutido y no está, desde luego, resuelto para todos.

Su origen se remonta a la *Poética* aristotélica. En ella se define el teatro (la tragedia y la comedia) como un tipo de *mimesis*, es decir, de creación o representación, caracterizada por utilizar como *medios*, además del lenguaje, el ritmo y la armonía, y, sobre todo, por el *modo* de imitar: “presentando a todos los imitados como operantes y actuantes”. Así definido, cabe pensar, pues, el teatro como algo no –o no solo– literario. En el capítulo sexto (1449b-1450b) distingue Aristóteles seis “partes” o elementos de la tragedia: dos “medios”, la *elocución* y la *melopeya*; un “modo”, el *espectáculo*; y tres “cosas imitadas”: el *carácter*, el *pensamiento* y la *fábula*; elementos que, pasando de la descripción a la valoración, ordena jerárquicamente así: fábula (“el principio y como el alma de la tragedia”), carácter, pensamiento, elocución, melopeya y espectáculo. Los cuatro primeros son expresamente identificados como “elementos verbales”, mientras que los dos últimos se consideran “aderezos”. La melopeya o canto “es el más importante de los aderezos”.

El espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas (1450b17-21).

En esta valoración se puede situar el origen de la que llama Patrice Pavis (1980: 505-506) “posición logocéntrica”, que domina el pensamiento teatral hasta finales del siglo XIX, se prolonga con gran fuerza hasta hoy y considera la obra del poeta, el texto escrito, como elemento primero, autónomo y principal del arte teatral, depositario de su contenido esencial, del

sentido, la interpretación y el espíritu de la *obra*. El espectáculo, por el contrario, se entiende como expresión superficial y superflua, dependiente de la obra literaria y subordinada a ella; como algo que se le añade posteriormente y que recubre la desnudez esencial de lo verbal con ropajes sensoriales: apariencia periférica gravada por el lastre de la imperfección y las limitaciones del cuerpo.

Desde finales del siglo XIX y por diversas razones (crisis del historicismo, desconfianza en la palabra, puesta en escena como práctica sistemática, etc.) se opone a la anterior una concepción que podemos llamar “escenocéntrica” y que intenta rescatar el arte teatral del dominio exclusivo de lo verbal; invertir, en definitiva, la relación de prioridad del teatro-literatura sobre el teatro-espectáculo. El escenocentrismo va ganando terreno, desde el Naturalismo hasta las más recientes tendencias, entre los hombres de teatro. En la práctica teatral su afianzamiento es paralelo al proceso de afirmación del director como figura hegemónica, que se inicia con los Meiningen, con Antoine, con Stanislavsky, se consolida con las vanguardias y llega hasta nuestros días. Ya Gordon Craig y Adolphe Appia defienden la prioridad de lo escénico y arremeten contra la tradicional concepción literaria, pero es Artaud (1931: 65) quien formula de la forma más contundente y radical la inversión de perspectiva:

Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización —es decir, todo lo que hay de específicamente teatral— es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y de positivistas, es decir, occidental.

En la primera mitad del siglo XX el escenocentrismo cobra también carta de naturaleza en los estudios de estética teatral. Una abundante y ponderada información sobre la discusión entre las dos concepciones referidas puede encontrarse en el libro de André Veinstein *La puesta en escena* (1955). También en la teoría de los géneros literarios se nota el impacto de la nueva mentalidad “escénica”. Wellek y Warren (1949: 360, n. 15) dejan constancia de que “la tendencia en la teoría dramática actual va completamente en contra de todo juicio de una obra dramática que esté divorciado de su calidad escenográfica o teatral o no la tenga en cuenta”. El debate teórico entre las dos concepciones se mantiene vivo durante la segunda mitad del siglo XX.

Frente al textocentrismo, la concepción escenocéntrica considera la representación, espectáculo o puesta en escena como realidad primera, principal y autónoma, esto es, ni dependiente ni subordinada ni posterior a la obra literaria; sostiene que no es el texto escrito el que produce o contiene la representación, sino que es el espectáculo teatral el que integra —y no necesariamente— al texto, lo determina y, en cierto sentido, lo produce.

La moderna teoría del teatro no ha dejado de reflejar, desde la tarea fundacional de los checos en los años treinta hasta hoy mismo, el enfrentamiento entre la concepción literaria o verbal del teatro y la concepción espectacular. Uno de los primeros capítulos de esta discusión es el protagonizado por Otakar Zich (1931) y Jiří Veltruský (1942), que ha estudiado Miroslav Procházka (1984). Para el primero, el teatro —lo que él denomina “arte dramático”—, porque “no es un arte exclusivamente verbal” (75), no es reducible al texto dramático. Este “recoge un solo componente de la obra real [el espectáculo], puede servir únicamente como su imperfecto e incompleto sustituto” (73). Para Veltruský, por el contrario, el texto dramático “predetermina” el teatro y es una obra literaria autónoma, que, como cualquier otra, se realiza suficientemente en la lectura silenciosa. El texto dramático es considerado por Veltruský un modelo de espectáculo y una obra literaria independiente, mientras que Zich lo entiende como un elemento del espectáculo y niega su existencia poética independiente. Frente a estas dos posturas radicales, Procházka (1984: 118) concluye señalando la relativa ambigüedad de la existencia literaria del texto dramático por su naturaleza “fragmentaria” (no aspira a la totalidad e integridad del mensaje por el uso exclusivo de medios literarios) e “híbrida” (requiere que la expresión verbal sea completada por otros medios comunicativos).

Ya en los mismos años cuarenta afirmaba Ortega y Gasset: “La Dramaturgia es solo secundaria y parcialmente un género literario y, por tanto, aun eso que, en verdad, tiene de literatura no puede contemplarse aislado de lo que la obra teatral tiene de espectáculo” (1958: 40). ¿Y cómo relacionar esas dos caras del teatro, la literaria y la espectacular? Otra autoridad de aquilatada lucidez, Alfonso Reyes, nos brinda esta pista: “Drama –aunque se escriba como se escribe la música– es ejecución de acciones por personas presentes, representación” (1941: 91). Y explotando el símil, ¿alguien definiría la música como algo escrito sobre un papel, más o antes que como algo que suena, que se oye, ejecutado por instrumentos musicales, incluida la voz? La relación entre música, partitura y audición es por lo menos homóloga a la que se da entre teatro, texto y espectáculo. Y no se negará que la lectura *correcta* de una partitura –la del que sabe leerla– consiste en *oír* la música callada de los signos escritos.

Dejemos la polémica, un poco ya cansina, entre textocentrismo y escenocentrismo, que acompaña, a lo *Bolero* de Ravel, el curso de la teoría teatral del siglo xx. Coincido con las vías de superación de este *impasse* que propone la excelente síntesis de Jean-Marie Schaeffer en el *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1995). Creo que es posible transitar con garantías de rigor ese camino de integración –no de confusión– entre literatura y teatro. Ello implica concebir el *drama* como algo común a las dos manifestaciones concretas del teatro, el espectáculo y el texto. La relativa autonomía representativa de la obra literaria se traduce en posibles desajustes con el drama que documenta, por defecto o por exceso de –digamos– teatralidad. Y cabe concebir el texto dramático como el objeto teórico que permite delimitar (leer) en la obra el drama que contiene. Por tanto, nuestra opción declarada por la integración implica, en fin, leer en la obra literaria el texto dramático correspondiente.

1.1. Texto dramático y Obra dramática

La conclusión parcial anterior se basa en –y procede de– mi primera contribución teórica al asunto, que se cifra en la distinción conceptual (y no tanto terminológica) entre “Texto dramático” y “Obra dramática”. Se formula ya en mi tesis doctoral (1991b: 42-48), aunque se adelanta en un artículo publicado en *Revista de Literatura* (1991a: 377-382), y solo adquiere sentido dentro del sistema teórico que bauticé como “dramatología” (v. García Barrientos, 2001). Resumo sumariamente los presupuestos imprescindibles para entender la citada distinción. Se trata, en lo fundamental, de las definiciones precisas de «teatro» y de «drama», dentro de esa teoría de la que me hago responsable.

Lo primero es la opción por definir el teatro como espectáculo. Para justificarla entiendo que basta considerar que puede haber y hay teatro no basado en texto anterior alguno. Por tanto, no puede ser este el *principio*, lo primordial, a la hora de definirlo. Enseguida, para delimitarlo en el amplio ámbito de los espectáculos, propongo dos criterios: la *situación* comunicativa y la *convención* representativa que le son propias. La primera puede resumirse en los cuatro *elementos* necesarios y suficientes para que se produzca el teatro: dos tipos de sujetos, *actores* y *público*, presentes en un *espacio* (hay que añadir todavía *real*) y durante un *tiempo* compartidos.

La convención teatral responde con exactitud a esta formulación lapidaria de Jorge Luis Borges (en Stornini, 1986: 14): “La profesión de actor consiste en fingir que se es otro ante una audiencia que finge creerle”. Tal convención se traduce en el desdoblamiento de los cuatro elementos representantes o reales –actores, público, espacio y tiempo– en *otros* representados o ficticios. La situación comunicativa la comparte el teatro con todos los espectáculos de actuación (en vivo y en directo, si se quiere); la convención, el desdoblamiento en los planos de la realidad y la ficción es, en cambio, distintiva del teatro.

Y es este doble plano el fundamento de mi definición de “drama” como la relación que contraen entre sí; esto es, los elementos representados o ficticios –lo que podemos llamar fábula, argumento o contenido– configurados por o para una puesta en escena, es decir, para ser asumidos por los elementos representantes o reales. Puede resultar clarificador expresarlo

en una fórmula matemática: $D=F/E$ (Drama igual a Fábula partido por Escenificación). Es fácil advertir que el drama es así algo *común* al texto y al espectáculo, a la vez que un concepto *relativo* a otros dos, el mundo ficticio y la puesta en escena.

Quizás lo diferencial de mi especulación teórica sea, en los tiempos que corren, pretenderse consecuente, o sea, racional; de tal manera que, a partir de la definición anterior, cualquier concepto que se denomine “dramático” debe ser rigurosamente derivado de esta precisa definición de “drama” y por tanto congruente con ella. También, como es obvio, los dos conceptos que nos importan ahora: el texto dramático y la obra dramática, que se pueden definir ya clara y concisamente así: la transcripción lingüística de un drama, el Texto, y la codificación literaria de un drama —pero con característicos defectos de dramaticidad y posibles excesos de literariedad—, la Obra.

La distinción me parece bien fundada y útil, desde el punto de vista teórico, en particular para clarificar el asunto que nos ocupa, la relación entre literatura y teatro. Pero reconozco que afronta dos dificultades serias para imponerse o ser compartida más allá del sistema de mi dramaturgia: primera, el reparto terminológico “texto”/“obra”, de difícil asunción general por la desmesurada polisemia de ambos términos y por la relativa arbitrariedad —que no falta de fundamento— en la asignación conceptual a cada uno; y segunda, el exceso de abstracción, que la teoría debiera celebrar y que afecta sobre todo al concepto de “texto dramático”.

En efecto, si lo que llamo Obra es el objeto particular y concreto, el libro que leemos, y no plantea ninguna dificultad, lo que llamo Texto, en cambio, es un objeto tan general y abstracto que parece salido de los *sueños de razón* de Borges, como el mapa que coincide con el territorio o la memoria sin límites de «Funes el memorioso», y se resiste por tanto incluso a la imaginación. Basta pensar que en él ni falta ni sobra nada de lo dramáticamente pertinente en un espectáculo teatral, a diferencia de lo que ocurre en la Obra, con sus defectos y excesos al documentar un drama. Por eso, frente a ella, un objeto empírico, el Texto se perfila como algo infinito, interminable, imposible, pura abstracción, es decir, un objeto precioso para la teoría, pero inencontrable en la realidad; aunque no inútil: como *ideal* de la Obra, sirve para medir su dramaticidad o, si se quiere, su teatralidad.

Así que, en aras de sortear el problema terminológico y también el de un exceso de abstracción, resumo a continuación el segundo modelo teórico (García Barrientos, 2016), no del todo independiente de este, como se verá. Parto en él de una concepción lo más concreta posible del texto dramático: como la obra literaria editada bajo el rótulo genérico de “teatro”, pero también como el libreto, que puede no publicarse nunca, con el que trabaja una compañía para ponerlo en escena, y además como el texto, no previo sino posterior a la representación, en el que se fija esta en ocasiones. Robert Lepage, por ejemplo, acostumbra a fijar sus espectáculos *a posteriori*, incluso varias veces, como testimonio de distintos estadios de los mismos. Estas tres manifestaciones del texto dramático encarnan tres aspectos, usos o formas de leerlo —o sea, tres dimensiones del mismo— que vale la pena distinguir conceptualmente: el texto como *obra*, el texto como *partitura* y el texto como *documento*.

1.2. *El texto como obra, como partitura y como documento*

Considerar el texto dramático parte del teatro plantea la dificultad de que, por ser *escrito*, no puede encontrar lugar alguno *en* el espectáculo. Debe, por consiguiente, situarse antes o después del mismo. Pensemos la posibilidad, plausible aunque insólita, de atribuir al texto una posición posterior. Se trata, en definitiva, de concebirlo ahora, no como una partitura que el espectáculo ejecuta (lo que siempre planteará el problema de las representaciones que no se basan en texto anterior alguno), sino como la transcripción lingüística *a posteriori* de uno de los componentes del espectáculo teatral, el que denominamos drama.

Esto significa concebir el texto como posterior al espectáculo y admitir que, puesto que el teatro y el texto presentan codificaciones heterogéneas (incluso en el componente lingüístico, que comparten: oral en el teatro y escrito en el texto), el paso de uno a otro implica una

transcodificación, o mejor en este caso, una *transcripción*. El texto dramático es una transcripción del espectáculo teatral, pero no en su integridad, sino únicamente en uno de sus planos o niveles que denominamos “dramático”. Se diferencia así del espectáculo, del que procede, y de la obra literaria, con la que solo idealmente puede llegar a coincidir.

Así concebido, el texto dramático puede definirse o leerse como la transcripción lingüística de las pertinencias dramáticas de un espectáculo teatral. Y, aunque en rigor se trate de un objeto teórico, no deja de tener manifestaciones reales, siempre incompletas y todavía poco generalizadas. Antes puse el ejemplo de Lepage, pero se pueden poner otros muchos. El dramaturgo-actor argentino Eduardo Pavlovski (1987: 16) cuenta así en el prólogo de su obra *Potestad* cómo se escribió el texto: “Una amiga lo grabó [en una función] en Montreal y lo pasó a máquina. El texto publicado hoy es el de esa noche”. A diferencia de estas manifestaciones, el concepto genuinamente teórico del texto como documento teatral sería el de aquel, ideal, que transcribiera *todo y solo* lo que en la representación es pertinente desde el punto de vista dramático, lo que sería realmente imposible.

El espacio conceptual que queda vacío tras esta definición del texto dramático es el que legítimamente debe ocupar la obra literaria que un autor escribe con la finalidad (inmediata o remota, deliberada o no) de que origine un espectáculo teatral o a la que la institución literaria reconoce tal finalidad, o sea, a la que la tradición clasifica como perteneciente al género dramático. En términos prácticos es este, sí, el objeto (libro) que podemos situar antes y en el origen del espectáculo teatral; pero no siempre: su posición puede estar vacía, o puede también estar ocupada por otro material (periodístico, judicial, histórico, novelesco, etc.) que no llegue a adquirir forma dramática sino después y a través de su puesta en escena.

Se puede tomar así en consideración un nuevo concepto que englobe los distintos materiales, proyectos, ideas, etc., que puedan ocupar ese lugar anterior al espectáculo. Es lo que Xavier Fàbregas (1972) denomina “intención previa” y define como “el embrión que ya contiene la experiencia humana a desarrollar de forma completa en el espectáculo” (13). El texto dramático es así “una de las formas bajo la que podemos descubrir la intención previa, aunque no sea la única” (15). Pero, siendo la relación entre literatura y espectáculo lo que nos interesa precisar, parece conveniente centrar la cuestión en los casos en que lo que se encuentra en el origen del espectáculo teatral, como partitura, es precisamente una obra literaria.

La no coincidencia entre el texto-documento y el texto-obra puede verificarse de forma práctica, por ejemplo, en no pocas ediciones que ofrecen entre corchetes fragmentos que se suprimieron en la representación. Una lectura que ignore los corchetes, lee el texto-obra; otra que ignore o salte todo lo contenido entre corchetes, se aproxima más a la lectura del texto-documento. Lo mismo puede decirse de la relación entre el texto filológico de una obra clásica y el de su adaptación para un espectáculo determinado.

La diferente posición con respecto al teatro permite distinguir ambos conceptos: el texto-documento remite siempre a un espectáculo del que deriva, mientras que el texto-obra puede estimular varios espectáculos, diferentes entre sí, a cada uno de los cuales corresponderá un texto-documento diferente. Otros espacios de no coincidencia se derivan de la codificación literaria de la obra, especialmente cuando rebasa el ámbito del diálogo para afectar también a las acotaciones, como, por ejemplo, algunas de Valle Inclán, incluso escritas en verso, cuya *literariedad* no puede, en el texto-documento correspondiente a cualquier representación, sino desaparecer o pasar, de la forma que sea, al diálogo.

En términos generales, el texto como obra excede los límites del texto como documento cuando contiene descripciones de componentes no dramáticos del espectáculo y no coincide por defecto con aquel cuando no da cuenta exhaustivamente de las pertinencias dramáticas de cualquiera de los espectáculos que puede suscitar. La inmensa mayoría de las obras dramáticas del repertorio, por no decir todas, responden a uno y otro caso: difieren por exceso y por defecto de los textos que documentarían las distintas puestas en escena a que pueden dar lugar. Solo idealmente puede concebirse la coincidencia de un texto-obra con un texto-documento. Un

escritor puede aspirar al título de “dramaturgo” en la medida en que sus obras se aproximen al ideal representado por el texto como documento teatral.

El texto-obra presenta un cierto grado de autonomía con respecto al teatro. Puede ser leído como literatura, en definitiva, y ser sometido a consideraciones estilísticas, ideológicas, etc., independientes de su relación con el fenómeno teatral. Pero esa autonomía, que podría justificarse teóricamente por su anterioridad al espectáculo, no puede ser sino relativa, como justamente advertía Ortega y Gasset. Y es que, de forma virtual, un espectáculo teatral imaginado precede siempre a la creación de la obra. Se trata de una observación generalmente aceptada, pero de la que no parecen extraerse todas las consecuencias. “Es evidente que cada autor, al escribir para el teatro, tiene en mente una puesta en escena propia y la *imprime* en su texto, de acuerdo con un sistema de convenciones de su tiempo”, escribe Alessandro Serpieri (1977: 94).

Las posibilidades y las limitaciones, no solo teóricas sino también históricas, de la puesta en escena preceden y determinan también la escritura de la obra. Se puede precisar ahora su posición en estos términos: temporalmente anterior al espectáculo teatral efectivo (como partitura), pero lógicamente posterior a un espectáculo virtual (como documento). Es difícil resistir la tentación de afirmar que, desde el punto de vista teórico, la relación lógica (de consecuencia) resulta más poderosa y productiva que la temporal (de precedencia).

Es entonces el espectáculo teatral el que modaliza o configura no solo el texto-documento, lo que resulta evidente, sino también el texto-obra. Cuanto hemos dicho se refuerza en los casos en que no se considera acabada la redacción de la obra hasta después del estreno y se incorporan a ella las eventuales correcciones que imponga la puesta en escena.

El texto-obra es, en definitiva, un objeto real –cada una de las obras literarias reconocidas o reconocibles como “dramáticas”– que no requiere tanto una definición que lo constituya cuanto una interpretación que lo relacione adecuadamente con las categorías teatrales. La consideración, que sirvió de punto de partida, como texto literario capaz de estimular y orientar la producción de espectáculos teatrales puede completarse ahora con la que se acaba de proponer: descripción literaria de una representación imaginada. Cabe así definir o leer el texto dramático, en cuanto obra, como la codificación literaria de las pertinencias dramáticas de un espectáculo teatral imaginado o virtual, capaz de originar, como partitura, la producción de espectáculos teatrales efectivos.

En conclusión, todo espectáculo contiene o produce un drama, la transcripción lingüística (exhaustiva y exclusiva) del cual constituye un texto-documento, y cuya descripción literariamente codificada, no necesariamente exhaustiva (con vacíos que la representación efectiva debe llenar) ni exclusiva (con indicaciones que se refieren a componentes no dramáticos del espectáculo) da lugar a un texto-obra. Leer la obra como documento de un espectáculo virtual, o sea, leer la literatura como teatro, es leer el texto-partitura, síntesis de los dos aspectos anteriores.

Los tres aspectos del texto dramático son, en realidad, literarios y teatrales a la vez, pero es cierto que el de obra acentúa lo literario mientras que los de documento y partitura, anverso y reverso de lo mismo, ponen en primer plano lo teatral. Ello autoriza a ver, simplificando, en la dicotomía *obra / texto* la doble cara, literaria y teatral, del género dramático, del drama, por volver al principio.

2. Situación actual

Creo que tras este rodeo teórico estamos mejor pertrechados para enfrentarnos a la cuestión que nos ocupa, la relación entre teatro y literatura, en sus manifestaciones más actuales. Si no para resolverla, que quizás, al menos para arrojar luz sobre ella, sin caer en las trampas de la confusión y la oscuridad añadidas de oficio. El espacio disponible me compele a extremar la síntesis y la selección de casos.

Intentemos, en primer lugar, una visión de la situación *de hecho* del teatro actual en su relación con la literatura. Si nos remontamos al principio, en la larga y fecundísima tradición

clasicista, de la Antigüedad grecolatina al siglo XIX, el teatro se considera el género literario por excelencia, la manifestación más alta, exigente y perfecta de la “poesía”; y la polémica literaria por antonomasia, de la *Poética* de Aristóteles a la de Martínez de la Rosa (1827) o el *Discurso* de Durán (1828) entre nosotros, se centra casi en exclusiva en el teatro.

Sin embargo, la profunda revolución de valores que perpetra el Romanticismo y cuyas consecuencias llegan hasta hoy (piensen en el nacionalismo o la posverdad) conducirá a la pérdida de la hegemonía del teatro como género literario, en beneficio de la lírica, que se convertirá en el modelo sublime de la dicción literaria, y de la narrativa, que será el prototipo de la literatura de ficción. Desde entonces el teatro no ha dejado de perder terreno en el canon de los géneros literarios, en caída libre desde la cima hasta la sima.

Lo sorprendente es que el propio teatro parezca tan empeñado en desmarcarse de la literatura como esta en desembarazarse de él. Pero hay, me parece, una explicación. Y es que durante el siglo XX la puesta en escena conquistó, en una especie de guerra de liberación, su plena autonomía artística frente al reduccionismo literario. Se entiende que para combatirlo hubiera que defender, sin pararse en matices, los principios opuestos; pero no que, a estas alturas, muchos dramaturgos afecten desdeñar el carácter literario de sus textos y los presenten como meros *guiones* para la representación, incluso escritores *podridos de literatura* como los argentinos Javier Daulte o Rafael Spregelburd (v. García Barrientos [dir.], 2015). Me parece que hay mucho de pose. Es verdad que casi todos ellos son también directores. ¿Pero no lo eran acaso Shakespeare o Molière?

Una vez ganada esa guerra justa, cuando nadie niega su autonomía al arte escénico, la tesis que defiende se refuerza: el teatro no tiene ya que optar entre ser literatura o espectáculo; puede reconocerse en la realidad más completa y compleja de ser lo uno y lo otro, plena y ventajosamente. Soy optimista al respecto y creo que el siglo XXI será —está siendo ya— el de la reconquista del terreno perdido por la literatura en el teatro. No estoy tan seguro de que también lo sea en el sentido inverso, de recuperación del teatro para la literatura.

En cualquier caso, los enemigos del texto entre la gente de teatro, numerosos aún, me recuerdan a aquellos soldados japoneses de la Segunda Guerra Mundial que, al quedar aislados, no se enteraron de que esta había terminado y seguían combatiendo por una causa definitivamente perdida para ellos; pero ganada para los artistas de la escena, por lo que su caso se entiende aún menos. Desairado papel el de estos presuntos enterradores de los textos, a los que podría decirse aquello de “los muertos que vos matáis / gozan de buena salud”, tantas veces atribuido al *Tenorio* y en realidad —parece— dicho popular que traduce en rotundos octosílabos un alejandrino de *Le menteur* de Corneille, versión, a su vez, de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón. En Occidente llevan las obras dramáticas en uso unos dos mil quinientos años. ¿Cuántos llegarán a contar los actuales enemigos del texto, de la literatura teatral?

En segundo lugar, la muy bien informada descripción de la “línea 2” (teatro) que propuso la comisión organizadora del Simposio nos proporciona un índice sugerente de las características del teatro actual que afectan a nuestro problema, muy en la línea del mal llamado “teatro posdramático” (Lehmann, 1999). Me provocan particularmente dos aspectos centrales, la contaminación narrativa (y poética) del drama y las dramaturgias del “yo”. Como he tratado de ambas (v. García Barrientos, 2017: 57-70; 179-238), formularé solo mis conclusiones.

La primera, que podríamos denominar la falacia del teatro narrativo (o poético), nos recuerda el quinto argumento de Veltruský formulado al principio: que en el origen de un espectáculo encontremos un texto narrativo (o poético) y no dramático. Lo que no supone ya problema alguno para nosotros, pues integramos esa posibilidad, en lo que llama Fàbregas “intención previa”, por ejemplo. Ahora bien, si esa narración (o poema) pasa a ser teatro, será tras una operación (explícita o implícita) que llamamos “dramaturgia” y que transforma ese material puramente literario en drama; literario también, pero no “puramente”. Del mismo modo que sería ya dramático el texto-documento resultante de la representación.

En tiempos de confusión, debemos estar atentos a la falacia que hace pasar un texto narrativo (o lírico) como novedad anti-dramática. Parece claro, en cambio, que un texto narrativo es un texto narrativo, aunque lo escriba Heiner Müller. Por ejemplo, *Camino de Wolokolamsk* (1985): cinco textos narrativos escritos en verso; no cinco monólogos; cinco textos, sin marca alguna que haga pensar que deben ser puestos en escena, ni siquiera vocalizados. Para escenificarlos, les falta lo mismo que a cualquier narración, escrita por quien sea: la dramaturgia. ¿Que Müller quiere que ese sea “trabajo para los ensayos” y subrayar así la autonomía artística de la puesta en escena? Perfecto, pero estos textos *son* narrativos. Y sus posibles representaciones serán dramas más o menos narrativos, o narraciones orales más o menos dramáticas.

Lo mismo cabe decir de textos que se presentan como poemas o ensayos, pero que habría que suponer —¿por qué?— que son teatrales sin ser dramáticos. Para que la falacia salte a la vista, bastaría considerar el texto-documento resultante de las representaciones efectivas de esas obras de Müller, o de Angélica Liddell, o de Rodrigo García, todos directores también, por cierto. Se podría constatar que en esa reescritura pierden casi toda su rareza y se ven tan dramáticas como las tradicionales. Se esfuma así su supuesta novedad radical: esa terca ilusión de todas las vanguardias.

El segundo aspecto creo que puede ilustrar la otra cara de la cuestión, la de las limitaciones o la *diferencia* del teatro frente a los otros géneros literarios, o con más precisión, frente al otro (único) *modo* de imitación o representación, según Aristóteles, el narrativo. Me refiero a la imposibilidad del teatro o el drama autobiográfico. Porque el teatro es incompatible con lo “auto” y con lo “factual”. Es impermeable a la primera persona por su carácter de representación *in-mediata* y es irreducible a la *mera* realidad. Porque el teatro es siempre ficción, aunque no solo ficción. El desdoblamiento realidad/ficción es en él, como dijimos, constitutivo. No hay teatro sin realidad, pero tampoco con solo realidad. La autobiografía solo cabe en el modo narrativo.

Pues bien, el híbrido conocido como “autoficción” relaja esas dos condiciones definitivas de la autobiografía: abre la puerta a la ficción y a la tercera persona, o mejor, a la impersonalidad compatible con la inmediatez. Así que el teatro puede ser autoficticio, ya que no autobiográfico. De hecho, la autoficción dramática se ha erigido en una de las manifestaciones de mayor impacto en el teatro de hoy. Las obras de uno de sus más reputados representantes, si no el que más, el dramaturgo franco-uruguayo Sergio Blanco (v. 2018a y 2018b), tan plenamente literarias como teatrales, permitirán constatar que la clave del procedimiento no consiste en simplificar sino en complicar el juego; no en reducir el desdoblamiento constitutivo del teatro, sino en reduplicarlo hasta el mareo que hace borrosos los límites entre el plano real y el ficticio; no en seguir el camino de lo performático, sino el de la reinención de una especie de pirandellismo de alta prosapia (Cervantes, Shakespeare, etc.). Se trata, en fin, de buscar la realidad, no fuera del teatro, sino adentrándose más y más en él; no huyendo de la ficción, sino abismándose en ella.

Los casos apenas enunciados deberían arrojar luz sobre la relación entre literatura y teatro, más allá de la mera pertenencia del uno a la otra, que defiende con nitidez. Es en los matices, a veces conflictivos y hasta contradictorios, donde se decide la complejidad y la riqueza de la relación estudiada.

Conviene dejar bien claro que el carácter literario se predica por igual de los textos canónicos del teatro dramático (valga la redundancia) y de los más obvios que resultan de las diferentes ilusiones de novedad y de ruptura propias del posmodernismo o de las neo vanguardias del último medio siglo, textos *solo aparentemente* más literarios por menos dramáticos.

Lejos de mi indisimulable fundamentalismo teórico, termino con una conclusión bien práctica, en forma de pregunta retórica: ¿Por qué tendríamos que renunciar a una de las dos *vidas* del texto dramático, a leer las obras —su vida literaria— o a verlas representadas —su vida espectacular—, pudiendo hacer las dos cosas?

Bibliografía

- ARISTÓTELES: *Poética*. Ed. trilingüe Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- ARTAUD, A. (1931): «La puesta en escena y la metafísica», en *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. La Habana: Instituto del Libro, 1969, p. 56-72.
- BLANCO, S. (2018a): *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- , (2018b): *Autoficciones*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- DURÁN, A. (1928): *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*. Ed. de D. Shaw. Exeter, University of Exeter, 1973.
- FÀBREGAS, X. (1972): *Introducción al lenguaje teatral*. Barcelona: Los Libros De La Frontera, 1975.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.-L. (1991a): «Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico)», *Revista de Literatura*, LIII, 106, pp. 371-390.
- , (1991b): *Principios de dramaturgía: Drama y tiempo*. Ciudad de México/Bilbao: Paso de Gato/Artezblai, 2017.
- , (2001): *Cómo se analiza una obra de teatro: Ensayo de método*. Madrid: Síntesis, 2017.
- , (2014a): *El texto dramático*. México: Paso de Gato.
- , (2014b): «El teatro posdramático (Entre el oxímoron y la hipérbole)», en *La razón pertinaz. Teoría y teatro actual en español*. Bilbao: Artezblai, cap. 8, pp. 211-225.
- , (2016): «La triple vida del texto dramático», *Paso de Gato. Revista mexicana de teatro*, 65, pp. 89-93.
- , (2017): *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español*. Madrid: Ediciones Complutense.
- , (dir.) (2015): *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Madrid: Antígona.
- LEHMANN, H.-T. (1999): *Teatro posdramático*. Trad. Diana González. México: Paso de Gato/Cendeac, 2013.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, F. (1827): *Poética española*. París : Imprenta de Julio Didot, 1834.
- MÜLLER, H. (1985): *Camino de Wolokolamsk*. Trad. Jorge Reichmann. Madrid: Publicaciones de la ADE, 1989.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1958): *Idea del teatro* [1946]. Madrid: Revista de Occidente, 1966².
- PAVIS, P. (1980): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1984.
- PAVLOVSKI, E. (1987): *Potestad*. Buenos Aires: Búsqueda.
- PROCHÁZKA, M. (1984): «Sobre la naturaleza del texto dramático», trad. E. Álvarez López, en M. C. Bobes Naves (comp.): *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 56-81.
- REYES, A. (1941): *La experiencia literaria*. Barcelona: Bruguera, 1986.
- SCHAEFFER, J.-M. (1995): «Enunciación teatral», en O. Ducrot y J.-M. Schaeffer: *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Marta Tordesillas, María Teresa Ramallo Rodríguez y Camino Girón Puente. Madrid: Arrecife, 1998, s.v.
- SERPIERI, A. (1977): «Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale», *Strumenti Critici*, 32-33, p. 90-137.
- STORNINI, C. R. (1986): *El diccionario de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.
- VEINSTEIN, A. (1955): *La puesta en escena. Su condición estética*. Trad. Juana G. de Bayma. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1962.
- VELTRUSKÝ, J. (1942a): *Drama as Literature*. Lisse: Peter de Ridder Press, 1977.
- , (1942b): *El drama como literatura*. Trad. Milena Grass. Buenos Aires: Galerna/IITCTL, 1990.
- WELLEK, R. y A. WARREN (1949): *Teoría literaria*. Trad. José M^a Gimeno. Madrid: Gredos, 1966⁴.
- ZICH, O. (1931): *Estetika dramatického umění* [Estética del arte dramático]. Praga: Melantrich.

La identidad mestiza del Perú en los decorados teatrales del Ollantay de Francisco González Gamarra

ENRIQUE BANÚS IRUSTA

enrique.banus@udep.edu.pe

Universidad de Piura

HERBERT BERNILLA PUSMA

herbert.bernilla@udep.edu.pe

Universidad de Piura

RENATO GUIZADO YAMPI

renato.guizado@udep.edu.pe

Universidad de Piura

Resumen

Este artículo estudia los decorados teatrales que elaboró hacia 1940 el pintor Francisco González Gamarra (Cuzco, 1890-Lima, 1972) del drama quechua anónimo *Ollantay*. La discusión académica en torno del origen autóctono, hispano o mixto de dicha pieza teatral fue terreno fértil para distintas reinterpretaciones artísticas durante las primeras décadas del siglo xx (años en los que se halla en discusión qué es la peruanidad); entre estas reinterpretaciones se cuentan los decorados de González Gamarra que responden a una propuesta personal sobre qué sería el carácter del arte peruano. Se trata de un proceso creativo que inicia con la producción académica escrita y culmina con la invención iconográfica del mundo incaico. La reflexión sobre dichas pinturas y las circunstancias de su producción se enriquece desde los estudios interartísticos y la Imagología, propios de la Literatura Comparada.

PALABRAS CLAVE: decorados teatrales, Imagología, Estudios interartísticos, Imaginario nacional

Abstract

This essay analyses the theatre sceneries for the anonymous Quechuan drama *Ollantay*, painted in the 1940ies by Francisco González Gamarra (Cuzco, 1890-Lima, 1972). The academic debate on the origins of this drama – whether autochthon, Spanish or mixed – was a fertile soil for many artistic reinterpretations during the first decades of the 20th century, in a time of a strong debate on the *peruanidad*, the Peruvian character. González Gamarra's sceneries manifest a personal proposal on the character of the Peruvian arts. It is a creative process that begins with written academic production and culminates with the iconographic invention of the Inca world. The analysis of these paintings is located within the interest for specifically issues of Comparative Literature like interartistic relations and Imagology.

KEYWORDS: theatre sceneries, Imagology, Inter-artistic relations, national stereotypes

1. Breve presentación del Ollantay

Desde que Johann Jakob von Tschudi publicara en 1853 el manuscrito del drama *Ollantay* que había pertenecido al sacerdote Antonio Valdez (s. xviii), el misterio de su verdadera autoría fue terreno fértil para el debate académico que aún no está del todo cerrado. Hacia inicios del s. xx, el debate se volvería abono de reinterpretaciones artísticas en las que los autores buscaban validar sus estéticas a partir de reelaborar una imagen del *Ollantay*. De ello brotaron las piezas que ahora nos ocupan.

2. Breve presentación de Francisco González Gamarra

Francisco González Gamarra (Cuzco, 1890 - Lima, 1972) (fig. 1) es uno de los artistas más prolíficos del Perú. Su arte, que fue el de la pintura, el grabado, la acuarela hasta la música y la escultura, tuvo como principal propósito la creación de un imaginario peruano. Entre sus obras destaca la pintura de historia, el retrato y las recreaciones inspiradas en el periodo incaico.

Francisco González Gamarra nació en el Cuzco en 1890. Sus primeros años coincidieron con un momento de desarrollo económico y un renacimiento intelectual en la región, que incluyó la revaloración de la música y la danza andinas, en un proceso de formación de una identidad regional cuzqueña basada en la estética inca. Este panorama influyó en la obra temprana de González Gamarra. Como estudiante de la Universidad San Antonio Abad, participó de un momento decisivo en la historia cultural del Cuzco: la Reforma de mayo de 1909. Dicha reforma tuvo como objetivo renovar la enseñanza universitaria, lo cual permitió un mayor acercamiento académico a las manifestaciones culturales de la ciudad incaica. Ya en Lima, a donde se trasladó para laborar como dibujante y caricaturista en la revista *Varietades*¹, continuó sus estudios en la Universidad de San Marcos, sin por ello perder contacto con su terruño, que visitó por motivos de su tesis universitaria entre 1914 y 1915.

Su visión del arte nacional se plasmó en esa tesis de 1915 y se sistematizó, años más tarde, en 1937, en la «Teoría del arte peruano» en forma de decálogo, un breve manifiesto de sus convicciones estéticas. Con el profundo sentir de su origen cuzqueño, otrora capital del Imperio de los Incas, González Gamarra expuso en Estados Unidos y Europa escenas y diseños prehispánicos, antecediendo de esta manera la futura labor del movimiento indigenista peruano².

Prueba de ello es el grupo de lienzos denominado «Serie del Ollantay», siete telas inspiradas en el drama quechua de origen virreinal fechadas hacia 1940. Se trata de un conjunto inédito de pinturas que, gracias a la donación de la Sucesión González Gamarra a la Universidad de Piura, forma parte de un acervo completo de obras del autor, en el que se ha descubierto un proceso creativo que se inicia desde sus años de juventud, en 1915, y culminan en su madurez artística, durante la cuarta década del siglo xx.

En efecto, la trayectoria histórica de la composición de estos lienzos se inicia en su etapa de formación académica (1915) con un grupo de acuarelas de queros coloniales³. Da continuidad a este interés durante su periplo internacional a Estados Unidos y Francia con la producción



Figura 1. Francisco González Gamarra (1937). Autorretrato (óleo sobre tela). Lima: Centro Cultural de la Universidad de Piura (CCUDEP).

1 *Varietades* (1908-1932) fue un semanario ilustrado, publicado por la editorial del fotógrafo portugués Manuel Moral. Su contenido versó sobre temas de política, sociedad, literatura y cultura. Esta revista constituyó un hito en la prensa gráfica peruana, al incluir no solo fotografías de todo el Perú, sino también caricaturas, ilustraciones y reproducciones de obras de arte.

2 La tesis de González Gamarra, escrita en 1915 y hoy extraviada, presentó una valoración estética de las obras precolombinas del Perú Antiguo que, años más tarde, artistas afines al indigenismo, como Elena Izcue, emplearían para la enseñanza escolar. Para un resumen del propio autor, véase el manuscrito "Mi tesis" (González Gamarra, s/f.). En 1937, reelaboraría estos postulados en su decálogo del arte peruano (González Gamarra, 1937, 4). En este propone la creación de un arte peruano, basado en sus fuentes histórico-culturales y desprovista de intención política.

3 Los *queros* (llamados también *qeros* o *keros*) son vasos incaicos de uso ceremoniales hechos en madera que a lo largo del periodo virreinal experimentaron importantes cambios formales.

de escenas del *Ollantay* en estampas grabadas (1922-1927), y termina con la composición de los lienzos, durante la década de 1930.

3. *Del interés del tema para la Literatura Comparada*

3.1. *Un tema literario en imágenes pensadas para el teatro*

Este texto busca explicar las fuentes iconográficas de los lienzos, a partir del contexto histórico y la adaptación del drama literario a un esquema lógico-visual propio de la concepción intelectual y artística del pintor. Desde la Literatura Comparada, el tema presenta varios focos relevantes:

Ya antes de que se hablara de *transmedialidad*, el campo de *Literature and the Other Arts* encontraba interés sobre todo entre los comparatistas en Estados Unidos. Así queda patente en la definición ya clásica de Henry Remak, según la cual

Comparative literature is the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the arts (Remak 1961, 3).

Aquí, el teatro inspira unos grabados y unos lienzos, que —al menos estos últimos— podrían estar pensados para ser una inspiración de nuevo para el teatro.

3.2. *La disyuntiva imagológica: “síntesis creativa” vs indigenismo*

Si el interés por esa interacción de las artes se suele vincular más bien a comparatistas de Estados Unidos, es en el entorno de la academia francesa donde se plantea la Imagología (Dyserinck 1991, 125). Con el tiempo y la evolución de lo nacional como “comunidades imaginadas” (Anderson 1983), esta rama de la Literatura Comparada ha podido adquirir nueva relevancia. En el caso peruano, la ya mencionada revalorización de la literatura prehispánica ha alimentado visiones diferentes e incluso encontradas de “peruanidad”: en la “síntesis viviente” de Víctor Andrés Belaunde (1950) y el indigenismo de José Carlos Mariátegui (1928) (presente en el campo de la pintura en José Sabogal, en el de la literatura, en José María Arguedas, por citar los representantes más conocidos) se presentan lecturas muy distintas —y distantes— de la *realidad* nacional. ¿Se encuadran los lienzos de González Gamarra en alguna de ellas?

3.3. *Del viajero y el descubrimiento de lo propio en el exterior*

El viajero es uno de los mediadores más interesantes para la Literatura Comparada (Pageaux 1995: 83). Son mediadores entre los mundos: entre el mundo que descubren en el viaje y el de su procedencia. Pero en algunas ocasiones el viajero descubre en el país de destino alguna característica de su propio país de origen. Un ejemplo bien conocido es la relevancia que París tiene para el *descubrimiento* de la música española. El propio Manuel de Falla considera París como “el hogar del arte universal [...] donde se inició y se desarrolló el renacimiento musical de España en los primeros años de este siglo” (Falla, 1988: 128). González Gamarra *descubre* al Inca Garcilaso de la Vega en Estados Unidos e inicia su dedicación al *Ollantay* en Nueva York y París. Y es cuando regresa al Perú, tras bastantes años de estancia en otros países, que por más de cinco años (1928 a 1933) viajará regularmente al Cusco y recogerá ese mundo en su pintura.

Tienen, pues, especial interés —también desde diferentes aspectos de la Literatura Comparada— estas obras de González Gamarra en el marco de una definición de “arte peruano”.

4. *La recepción del Ollantay en la época de las obras de González Gamarra*

Como ya se ha indicado, la revaloración de la música y la danza andinas supone el inicio de la recuperación del pasado prehispánico en el Cuzco, en un proceso de formación de una identidad cuzqueña, según ha analizado la antropóloga Zoila Mendoza (2006).

El drama *Ollantay*, publicado en español por primera vez en 1868 gracias a la traducción de José Sebastián Barranca, se erigió como símbolo identitario de una producción autóctona, cuando se creía aún en su origen prehispánico. En 1880, Justo Zenón Ochoa, director del Colegio de Ciencias del Cuzco, organizó las primeras representaciones teatrales del *Ollantay*. Su creciente interés también promovió la puesta en escena de otros dramas cuzqueños.

Para esta época el teatro cuzqueño estaba en un apogeo creciente. Un ejemplo es la representación del *Ollantay* en las ruinas de Ollantaytambo, fortaleza militar incaica que se atribuye como el bastión de resistencia del general Ollanta en el destierro que se narra en el segundo acto de esta pieza teatral. Esta escenificación fue promovida en 1913 por J. Genaro Gutiérrez, párroco de la localidad, y repetida en distintas ocasiones (Arroyo 2005: 143). Según César Itier (2001), este periodo se correspondió con un incremento de representaciones teatrales andinas en el Cuzco, al que le siguieron las giras extranjeras que desarrollarían compañías de arte dramático, y cuyo punto culmen fue la *Misión Peruana de Arte Incaico*, en 1923.

Esta compañía, dirigida por el intelectual indigenista Luis Eduardo Valcárcel (quien fuera compañero de aulas de Francisco González Gamarra durante la escuela y la universidad), protagonizó entre octubre de 1923 y enero de 1924 una importante gira que recorrió Bolivia y Argentina (Mendoza 2004). Compuesta por artistas, actores y músicos cuzqueños llevaron a la región surandina “un repertorio de arte cuzqueño que, en ese momento, se consideró como representativo de lo inca, la peruanidad y el americanismo” (Mendoza 2006: 34). Su gran momento estelar fue en noviembre de 1923 en el emblemático Teatro Colón de Buenos Aires (Gutiérrez Viñuales 2018: 197), donde, además de representar números musicales y exponer fotografías y pinturas, escenificaron el *Ollantay*⁴, en un estilo que se corresponde con el espíritu estético de los lienzos de González Gamarra; a decir de Wolkowicz (2020), los cuadros presentados por la compañía “correspondían a una especie de performance arqueológica, en donde no eran los elementos del teatro lo que importaban, sino su pretensión científicista” (Wolkowicz 2020: 95).

De esta manera, el arte y las escenografías también jugaron un importante rol en la creación de un imaginario fantástico incaico. Las impresiones que dejó la visita de la compañía de Valcárcel resonaron de manera directa en artistas e intelectuales argentinos, quienes también diseñaron paneles con motivos incaicos de corte modernista (Kuon 2009). Prueba de ello son los decorados de Rodolfo Franco (1926), los grabados vanguardistas de Pablo Curatella Manes (1931) y las escenografías arquitectónicas de Ángel Guido, hechas para la adaptación del *Ollantay* de Ricardo Rojas (1939⁵) (fig. 2).

Respecto de la autoría del drama fueron tres las posturas dominantes: la autoctonista, la hispanista y la intermedia, surgidas en ese orden cronológico (Olivencia 1940). Los argumentos principales de quienes en el *Ollantay* vieron una pieza auténticamente incaica (varios de ellos extranjeros como Von Tschudi, Meyerhold, Müller, Markham) proceden de ideas románticas y exotistas que apelan al concepto del *Volksgeist*: en la obra perdura el espíritu fuerte del pueblo inca que, aunque no poseía escritura, pudo conservar los versos del drama en la memoria de la comunidad. Los hispanistas cuestionaron la extrapolación de los argumentos



Figura 2. Ángel Guido (1939). Boceto escenográfico para el acto II de *Ollantay*. (Kuon y otros, 2009, p. 256)

4 A la presentación en tres actos, que incluía música, danza, teatro y fotografía, asistió el Presidente de la Argentina Marcelo Torcuato de Alvear. En la realización de la gira intervino de manera decisiva el embajador de Argentina en el Perú, el historiador Roberto Levillier.

5 El entusiasmo por el *Ollantay* en Buenos Aires se mantuvo al menos durante los años 20 y 30, sobre todo de la mano de Ricardo Rojas; da origen a varias composiciones teatrales y operísticas (Gutiérrez Viñuales 2018).

sobre la oralidad de los poemas homéricos que usaron los autoctonistas. Hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, estudiosos como Bartolomé Mitre y José de la Riva Agüero defendían que la inspiración y el autor eran españoles, puesto que, aunque el asunto era indígena, no así su factura, que se correspondía con la estructura y el estilo de la comedia de capa y espada española aurisecular que desconocían los autoctonistas, al igual que desconocían el teatro quechua del Virreinato.

A la tercera postura, aparecida durante la década de 1920 y representada por críticos como Luis Alberto Sánchez, ya no interesó tanto qué sujeto (precolombino o virreinal) pudo producir la obra, sino resaltar el mestizaje: cómo un fondo precolombino fue tan versátil como para adquirir forma española. Sánchez sostiene que sí hubo literatura inca y que la materia del *Ollantay* que hoy se conoce debió proceder de esta. Ello atiende a una nueva idea sobre lo genuino de la literatura peruana, que requiere del aporte indígena cuando menos en lo temático. Debe notarse que, en lo que atañe al *Ollantay*, esta postura no difiere en lo sustancial de las observaciones formales de los hispanistas. A propósito, Riva Agüero matizó sus opiniones sobre el *Ollantay* en un libro de 1921 y sostuvo que la obra era un arreglo español de un drama anterior y que mantiene ideas y actitudes propias de la cultura inca (Riva Agüero 1921: 40-48).

Esa última es la idea que, a grandes rasgos, atraviesa las tres posturas: que en *Ollantay* hay una fuerte pervivencia de elementos de la cultura originaria. Es el punto de partida para las reelaboraciones del drama que se dieron en los primeros años del s. XX.

Carlos Arroyo Reyes (1995) relata que hacia el final del siglo XIX y en las primeras décadas del 1900 se avivó en las artes del Perú el interés por incorporar motivos incaicos, inspirado también en la lucha del campesinado indígena y en la incorporación de temas indígenas obra por ciertos autores: Manuel González Prada con sus baladas de tema incaico (escritas entre 1872 y fines del siglo XIX), Clorinda Matto de Turner con *Aves sin nido* (1888) o Adolfo Vientrich en las *Azucenas quechuas* (1905). La vertiente literaria de este fenómeno fue el incaísmo modernista principalmente encarnado por los cuentos de *Los hijos del Sol* (1921) de Abraham Valdelomar, en los que buscaba “embellecer la vida del imperio incaico, presentarla con relieves y colores semejantes a los de su alfarería” (Arroyo Reyes 1995: 221). En 1920 se reestrenó la ópera *Ollanta* de José María Valle-Riestra, reelaborada tras la primera versión de 1900 y se representaron otros dramas incaicos, en el marco del discurso nacionalista de la “Patria Nueva” del gobierno de Augusto Leguía (1919-1930), que contenía una veta indigenista (Rengifo 2004: 179).

Sin duda, el drama *Ollantay* atrajo los artistas que asumían que su materia era genuinamente incaica: primero, porque en esos años se discutían los valores nacionales del arte del Perú; segundo, porque el argumento era lábil de reproducirse en formas de la época que buscaban brindar una imagen grandiosa del pasado precolombino. Es en esos términos que Abraham Valdelomar, en torno de la representación del *Ollantay* de 1917, ofrece una conferencia y publica en el diario *La Prensa* dos artículos titulados “¡Por la gloria de la raza!” y “El triunfo de la raza”, de los días 26 y 28 de febrero de 1917 respectivamente.

5. El lenguaje pictórico de González Gamarra en su interpretación del *Ollantay*

En los años en que se daban estos desarrollos, González Gamarra se había asentado en Nueva York, aunque no por ello había abandonado su vena incaísta. En esta época, que transita desde 1916 hasta 1926, redescubre *Los Comentarios Reales* del cronista Inca Garcilaso de la Vega (Cuzco, 1539 – Córdoba, 1616), un texto de gran impacto en su producción artística (Sebastián 2016: 81): de hecho, este personaje le fascina de tal manera que creará la imagen que se considera *canónica*, por así decir, y se reproducirá innumerables veces, incluso en dos billetes del Banco Central de Reserva.

Es probable que en esos años haya revisado también alguna traducción del *Ollantay*, ya que a partir de 1922 firma sus primeras estampas con escenas de esta pieza teatral. Esta labor continuó hasta 1927 durante su estancia en París, en la que realizaría una importante

exposición individual donde presentó, junto con pinturas y acuarelas de inspiración peruana, la producción de láminas asociadas a esta serie.

En consonancia con lo afirmado por Wolkowicz, González Gamarra buscó en sus pinturas de temas prehispánicos un carácter de autenticidad basado en un detallado estudio histórico, etnográfico y documental del pasado incaico. Como más adelante se presentará en detalle, el artista crea espacios fieles a la arquitectura y el paisaje cuzqueños; sus personajes se adecúan a una indumentaria que sigue los registros visuales de la época y, principalmente, propone una conjugación de elementos propios de la cultura material inca, como la textilería, los queros y la flora y fauna andina.

La serie del *Ollantay* posee un primer origen que es posible rastrear desde la formación académica de Francisco González Gamarra. Se trata del marco decorativo de los lienzos, un borde de un tamaño que privilegia su posición dentro de la composición visual. Estos bordes empezaron a componerse en 1915, año en el que el artista viaja a Cuzco para la preparación de su tesis universitaria – titulada *De Arte Peruano* –. A diferencia del carácter textual de la producción académica de la época, la tesis de González Gamarra se compuso principalmente de 500 acuarelas, basadas en el arte precolombino y virreinal peruano (Tovar y Ramírez 1944: 8), lo que demuestra la importancia de la documentación material e histórica en su producción artística.

Los marcos decorativos de los lienzos del *Ollantay* son, en realidad, registros gráficos



Figura 3. Francisco González Gamarra (1915). Estudios de queros coloniales (acuarela sobre papel). Lima: CCUDEP. (Foto: Herbert Bernilla).

tomados de queros, esos vasos incaicos de uso ceremonial de época colonial. En su tipología se distinguen cuatro estilos iconográficos principales, propuestos por el arqueólogo John Rowe en 1961: preconquista, transicional, formal y libre (Cortijo 2022: 41). Los especímenes elegidos por González Gamarra pertenecen en su totalidad a los estilos formal y libre⁶, los cuales se adecúan a un formato figurativo-narrativo (fig. 3).

La colección González Gamarra de la Universidad de Piura posee nueve acuarelas de queros de ambos estilos, fechadas entre 1915 y 1929, año en el que el artista regresa de manera definitiva al país. Cinco de estas acuarelas fueron empleadas en los decorados de los lienzos del *Ollantay*: tres pertenecen al estilo formal y dos al estilo libre.

En líneas generales, el conjunto iconográfico empleado por el artista hace uso de elementos gráficos sincréticos: una conjunción visual entre elementos icónico-simbólicos – propios del arte incaico – y escenas figurativas, asociadas al arte occidental. Los elementos visuales afines al arte incaico son las flores, aves y diseños *tocapus*⁷. Entre las aves, se puede distinguir al caracara o carancho andino, ave negra de gran tamaño, o al picaflor gigante. Entre las flores destacan la cantuta, flor sagrada de los incas, o el ñucchu, una pequeña flor usada en

⁶ Tanto el estilo formal como el libre pertenecen al periodo virreinal, y por sus caracteres iconográficos se fechan entre los siglos XVII y XVIII. El estilo formal se caracteriza por la incrustación de laca y el uso del color, con lo que se crearon patrones geométricos y figuras de personajes en poses esquemáticas y rígidas. En el estilo libre, por su parte, existe una mayor complejidad en las escenas y poses naturalistas.

⁷ Los *tocapus* son figuras geométricas de gran complejidad interpretativa, que muchos investigadores han asociado a la escritura incaica.



Figura 4. Francisco González Gamarra (1929). Estudio de qero colonial: "Encuentro entre el Inca y la Coya" (acuarela sobre papel). Lima: CCUDEP (Foto: Herbert Bernilla).

la actualidad para las festividades religiosas del Cuzco (Páez y otros, 2019, p. 78-80). Por otra parte, sus motivos se componen de formas geométricas y líneas rectas.

Respecto a las figuras, las escenas escogidas por el artista hacen referencia a la representación icónica de la sociedad incaica, simbolizada por el encuentro entre el Inca (máxima autoridad del imperio) y la Coya (su esposa) (fig. 4), presente en tres de los bordes. Además, es notable la inclusión de personajes no incaicos, entre los que se incluyen a los *antis*, poblaciones que vivían en las zonas altas de la selva amazónica, considerados como enemigos del inca. Muestra de ellos es la escena de caza, que presenta una visión cotidiana de la selva, o la ceremonia de danza y celebración entre el inca y los *antis*, que muestran a su vez un gesto de encuentro entre el inca y sus contrarios.

Otro componente de los lienzos del *Ollantay* son las estampas del propio González Gamarra que sirvieron como un referente visual para las escenas de las telas. Se trata de un grupo de grabados en la técnica del aguafuerte sobre cobre, hechos por el artista en Nueva York y París y firmadas entre 1922 y 1927. La colección de la Universidad de Piura posee 11 estampas, de las cuales seis se reproducen en las telas.

Francisco González Gamarra fue, con certeza, uno de los pocos artistas peruanos (si no el único) que aplicó la técnica del aguafuerte en sus grabados. Puede deberse a su temperamento creativo, que se adecuaba a los cánones académicos europeos antes que a la pintura modernista de su tiempo. Esto implica una diferencia notable respecto a la práctica de los pintores "indigenistas" que, en su mayoría, siguieron los modelos de la xilografía (grabado sobre madera) practicada por José Sabogal, figura central del movimiento.

Los grabados están compuestos en un formato cuadrado y reproducen ocho escenas narradas en el drama *Ollantay*, de las cuales seis están presentes en los lienzos escenográficos. Para efectos de esta investigación, se han hallado correspondencias con la primera traducción al castellano del texto, hecho por José Sebastián Barranca en 1868. En todas las composiciones se privilegia el escenario natural y arquitectónico, a través de la monumentalidad de las construcciones incaicas y los efectos del entintado, que en algunas zonas toma tonalidades claras y luminosas, mientras que en otra muestra un tono gris que subraya el dramatismo de las representaciones. Los personajes aparecen apenas bosquejados, aunque no por ello ausentes de un minucioso estudio en cuanto sus vestimentas y objetos.

La procedencia cusqueña del artista le permitió, por ejemplo, adaptar sus escenarios a una composición realista de la arquitectura inca, aunque añadiendo componentes foráneos que acentúan el carácter imponente de las construcciones. La escena de Ollanta con sus generales



Figura 5. Francisco González Gamarra (1927). "Sala del Congreso en el palacio de Túpac Yupanqui" (Aguafuerte sobre papel). Lima: CCUDEP. (Foto: Herbert Bernilla).

artístico de las *antigüedades peruanas* basado en la observación estética y la documentación visual de la cultura material incaica. Estas *antigüedades*, en las siguientes décadas, se convirtieron en objetos de estudio, primero por los artistas "indigenistas" y, finalmente, concebidos como obras de arte dentro de la historiografía artística peruana. Así, la imagen de los queros incas se complementa con el estudio de los patrones de la textilería y la cerámica prehispánica.

Su estancia en el extranjero ayudó a profundizar su interés por el mundo incaico de personajes históricos y míticos. Además de la lectura de Garcilaso de la Vega, principal referente histórico de Incario previo a la conquista española, descubrió en el *Ollantay* una representación de los valores morales de la sociedad inca, el esplendor de sus construcciones y la ecuanimidad de sus autoridades. González Gamarra, en sus estampas, conjuga esta visión idílica a partir de amplias vistas de paisaje y montañas e imponentes edificios hechos en piedra mientras las solemnes escenas recrean visualmente el drama colonial.

La Universidad de Piura posee en su colección siete lienzos de tamaño mediano, compuestos probablemente como modelos escenográficos para grandes puestas en escena. El estado en el que se encuentran – sostenido por dos varas en la zona superior e inferior –, hace pensar que pudieron formar parte de escenificaciones de carácter popular, como los que pudo haber visto en su época de niño en su Cuzco natal, aunque aún no se haya encontrado algún registro documental de ello. Esto se debe a la ausencia de fecha en el lienzo, algo que González Gamarra recurrentemente añadía en sus obras: el rango que se postula va desde 1929, un año después del regreso del artista al Perú y 1941, donde existen fotografías que muestran al artista posando ante dos telas de la serie.

Los lienzos se presentan en formato rectangular, sus composiciones centrales siguen el formato cuadrado de las estampas, mientras que los bordes reproducen las escenas tomadas de queros en la zonas superior e inferior, dejando los lados izquierdo y derecho a patrones decorativos sencillos. Las escenas del *Ollantay* presentes son: Acto I, escenas 2 y 7; Acto II, escenas 3, 7 y 8, y Acto III, escenas 1 y 8. El formato, la decoración, las tonalidades y la composición de la escena sugieren un formato próximo a los tapices decorativos. La descripción de dos de los lienzos dará una ilustrativa idea de los componentes visuales y formales de la serie hecha por González Gamarra. Para la concordancia visual-textual se ha empleado la traducción de

(Acto II, Escena 3) se basa, por ejemplo, en las representaciones de 1913 hechas en la fortaleza de Ollantaytambo (*Variedades*, 29 de noviembre de 1913). Por otro lado, la gran escena del palacio imperial del inca Tupac Yupanqui (Acto II, Escena 8) (fig. 5) posee un marcado carácter imaginativo, no solo por la gran altura del espacio – impensable para una construcción en piedra –, sino también por la presencia de alto-relieves en la piedra – adaptados de los queros – y los grandes tapices cuya figura central representa al Dios de los Báculos de la cultura Tiahuanaco, deidad principal dentro de la cosmovisión andina.

Los lienzos de la «Serie del Ollantay» son el producto de un trabajo reflexivo, un proceso de maduración del artista y de su postura dentro de una propuesta única de arte peruano. Como se ha indicado, se inició con su periodo universitario donde sentó un importante precedente para el estudio



Figura 6. Francisco González Gamarra (h. 1940). Ollantay: Acto II, Escena 8 (óleo sobre tela). Lima: CCUDEP (Foto: Herbert Bernilla).



Figura 7. Francisco González Gamarra (h. 1940). Ollantay: Acto III, escena 7 (óleo sobre tela). Lima: CCUDEP.

José Sebastián Barranca de 1868, que llevó como título *Ollanta, ó sea, la severidad de un padre y la clemencia de un rey* (Barranca: 1868).

El lienzo del Acto II, escena 8 (fig. 6), representa una gran puesta en escena del Palacio Imperial del inca Túpac Yupanqui, sucesor de Pachacútec. En una gran sala ampliada por la composición, se observa a cinco personajes centrales junto a un séquito de guerreros y mujeres vestidas de blanco. Sentado sobre un *ushnu* (trono) se halla Túpac Yupanqui; a su mano derecha se halla Huillca-Uma, sumo sacerdote, del que cuelga un gran cuchillo ceremonial sobre su pecho, y Rumi Ñahui (Ojo de Piedra), general principal del imperio. Continúa un séquito de vírgenes del sol, cubiertas con amplios trajes largos. A la izquierda del inca, se observa un grupo de guerreros, quienes portan mazas, hachas y escudos.

El aspecto más interesante de la composición son los elementos simbólico-míticos que confieren un aura fantástica a la escena. En la composición del interior sobresale el friso dorado del muro, que representa escenas de guerra entre incas en un formato que se inspira en el diseño de los queros. Sobre las vigas, cuelgan tres grandes tapices: al centro se ubica una de las deidades máximas de la cosmovisión andina: el dios de los Báculos, mientras que a los lados hay dos grandes *uncus* (camisas) con diseño de tocapus. Sobre estas, dos grandes escudos dorados y plateados, que representan El Sol y La Luna, respectivamente. Lo corona un gran arcoíris que sale de la boca de dos *amarus* (serpientes de oro). La edificación se corona con dos grandes cabezas felinas a manera de capiteles.

El lienzo del Acto III, escena 8 (fig. 7) relata el final del drama. La escena se desarrolla en los exteriores de la ciudad del Cuzco, en un recinto conocido como el *Acllahuasi* (casa o palacio de las escogidas). La escena relata el final del drama, cuando Túpac Yupanqui descubre a su hermana, Cusi Ccoyllur, que acaba de ser liberada luego de largos años de cautiverio impuesto por su padre Pachacútec. Ella aparece debajo del dintel de una entrada estrecha y, junto a ella, se ve a Pitu Salla, vestida de blanco, e Ima Súmac,

la pequeña hija de Ollanta y Cusi Ccoyllur. En la escena también se ve a Huillca-Uma y el general Ollanta. De fondo, la tonalidad cálida de la caída del atardecer otorga un carácter dramático a la escena, a la vez que resalta las amplias construcciones incaicas, con sus muros altos de piedra y sus ventanas trapezoidales.

6. Conclusiones

La publicación de un texto literario novedoso –un drama de tono aurisecular en quechua– del que no se conocen muchos detalles, de autor desconocido, tuvo una importante recepción en el mundo académico y también en el mundo artístico, con reinterpretaciones musicales y pictóricas. Precisamente esa falta de información permite interpretaciones múltiples, algunas de las cuales entroncan con interpretaciones de la “identidad cultural”⁸ de un país complejo como es el Perú.

En el caso de Francisco González Gamarra, los lienzos, de los que se analizaron dos, se trata de una reinterpretación artística pensada probablemente para inspirar una representación teatral. En clave de Literatura Comparada hay aquí un proceso de traslación de un lenguaje a otro y en ello juega un papel esencial la interpretación de *arte peruano* que presenta el pintor González Gamarra en diferentes escritos a lo largo de varias décadas. Inspirándose en los motivos de los *queros* incaicos, configura un marco ornamental para una visión grandiosa que no cae en las mitologías telúricas del indigenismo, pero reconoce y resalta artísticamente la grandeza de ese legado. En clave imagológica, ese texto, que puede alimentar —y de hecho, ha alimentado— una visión indigenista del Perú, se presenta aquí con todo respeto en el marco de una imagen diferente de un país y una cultura.

Bibliografía

- «Evocación incaica en las ruinas de Ollantaytambo (29 de noviembre de 1913)», *Varietades*, IX, 300, s/p. 1913.
- ANDERSON, B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres-Nueva York: Verso 1983.
- ARROYO REYES, C., «Luces y sombras del incaísmo modernista peruano». *Cuadernos Hispanoamericanos* 539-540 (1995), 213-224.
- ARROYO REYES, C., *Nuestros años 10: La Asociación Pro-Indígena, el levantamiento de Rumi Maqui y el incaísmo modernista*. Lima: LibrosEnRed 2005.
- BANÚS, E.- RUIZ VILLA, D., «La “Identidad Cultural”, ¿un mito?», en: Enrique Banús-Beatriz Elío (Eds.): *Actas del VII Congreso “Cultura Europea”*, Pamplona: Thomson-Aranzadi, 2005, 75-84.
- BARRANCA, J. S. (trad.), *Ollanta, ó sea, la severidad de un padre y la clemencia de un rey*. Lima: Imprenta Liberal 1868.
- BELAUNDE, V. A., *La síntesis viviente*. Madrid: Cultura Hispánica 1950.
- CORTIJO, Á., *El arte inca del siglo XVI: los querros y aríbalos en los albores de la conquista* (tesis de maestría). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú 2022.
- DYSERINCK, H., *Komparatistik. Eine Einführung*. Bonn: Bouvier 1991.
- FALLA, M., *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe 1988.
- GONZÁLEZ GAMARRA, F., *Mi tesis* (manuscrito). s.l.: s.f.
- GONZÁLEZ GAMARRA, F., «Teoría del arte peruano en forma de decálogo», *El Comercio*, 14 de noviembre de 1937, p. 4.
- GUTIÉRREZ, R., «Modernos y americanos: las artes en la ruta Cuzco-Buenos Aires». *Ciencia y Cultura* 43 (2019), 270-281.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., «Ricardo Rojas en contexto. Miradas sobre el mundo indígena», en: Gutiérrez, R. (coord.): *El pensamiento americanista en tiempos de la Reforma Universitaria. Ricardo Rojas-Ángel Guido*. Buenos Aires : CEDODAL 2018, 197-200.
- ITIER, C., «Nationalisme ou indigénisme. Le théâtre quechua á Cuzco entre 1880 et

⁸ El concepto se utiliza aquí de manera un tanto anacrónica, pues aparece con profusión a partir de comienzos de los años 80 y no en las décadas de interpretaciones divergentes del Ollantay (sobre este concepto véase Banús-Ruiz Villa 2005).

- 1960». *Bulletin de l'IFEA*, 30(3) (2001), 527-540.
- KUON, E. / R. GUTIÉRREZ / R. GUTIÉRREZ / G.M. VIÑUALES, *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima / Cuzco / Buenos Aires: Universidad de San Martín de Porres 2009.
- MARIÁTEGUI, J. C., *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Minerva 1928.
- MENDOZA, Z., «Crear y sentir lo nuestro: La Misión Peruana de Arte Incaico y el impulso de la producción artístico-folklórica en Cusco». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 25 (2004), 57-77.
- MENDOZA, Z., *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú 2006.
- OLIVENCIA, M. M., (1940). *Ollantay: drama peruano de autenticidad discutida. Tesis para optar por el grado de bachiller*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú 1949.
- PÁEZ, M. C. Y OTROS, «La iconografía de los queros del Museo de La Plata. Primeras aproximaciones interpretativas». *Revista Española de Antropología Americana* 49 (2019), 73-85.
- PAGEAUX, D.-H. «Littérature générale et comparée et imaginaire». 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (1995), 81-95.
- REMAK, H., «Comparative Literature, Its Definition and Function», en: Stallknecht, N.P. / H. Frenz (eds.): *Comparative Literature: Method and Perspective*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1961.
- RENGIFO, D., «Lima 1920: el reestreno de la ópera Ollanta. Cultura y Leguismo». *Summa Historiae* 1 (2004), 177-192.
- RIVA AGÜERO, J. DE LA. *El Perú, histórico y artístico. Influencia y descendencia de los montañeses en él*. Santander: Sociedad de Menéndez y Pelayo 1921.
- SEBASTIÁN LOZANO, P. «El Inca Garcilaso de la Vega en la obra de Francisco González Gamarra». *Mercurio Peruano. Revista de Humanidades* 529 (2016), 79-84.
- TOVAR Y RAMÍREZ, E. *Francisco González Gamarra*. Lima: Ediciones Forma 1944.
- UGARTE ELÉSPURU, J. M., *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Peruar-te 1970.
- VOLKOWICZ, V., «Indigenismo imaginario. Representaciones incaicas a través de la ópera y el teatro en Argentina en los años 20». *Teatro XXI* 36 (2020), 91-106.

Tragicomedia del rey prudente, imprudencia en prosa y verso. La teatralización de Felipe II como instrumento de ofensiva política

HÉCTOR CLEMENTE PÉREZ

hclement@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

La circunstancialidad en la vida y reinado de Felipe II determinó una eficaz propaganda, como respuesta ofensiva de las partes enfrentadas al prudente monarca. Su imagen estanca de tirano y fanático católico, y los misterios cortesanos y familiares que envolvieron su vida, sirvieron de modelo al morboso imaginario cultural, en inextricable ligazón a su intencionalidad política. Esa coyunturalidad favoreció a su adaptabilidad: el corpus programático circuló en los siglos posteriores, como base para el desarrollo cultural, literario y artístico, que levantó un firme pilar sobre el imaginario español. Los siglos XVIII y XIX, en pleno desarrollo del Romanticismo y nacionalismo, verían en el monarca español, y todo lo que implicaba, una oportunidad literaria e ideológica para propugnarlo como paradigma personificado de cuanto representaba la esencia política y sociocultural del pueblo español. Con el estudio en perspectiva de la continuidad literaria de Felipe II podemos observar una impermeabilidad en las técnicas de teatralización y caracterización del personaje, y situarlo como analogía entre el contexto contemporáneo y el uso de la memoria como elemento de unificación nacional, dentro de una tesis política que encuentra en el pasado un argumento de validez.

PALABRAS CLAVE: Felipe II; propaganda antihispana; teatro político; memoria; imaginario

Abstract

The circumstance in the life and reign of Philip II of Spain determined an effective propaganda, as an offensive response from the parties confronting the prudent monarch. His stable image as a tyrant and Catholic fanatic, and the courtly and family mysteries that surrounded his life, served as a model for the morbid cultural imaginary, inextricably linked to his political intentions. These inferred factors favored its adaptability: the programmatic corpus circulated in the following centuries, as a basis for cultural, literary and artistic development, which raised a firm pillar on the Spanish imaginary. The 17th and 18th centuries, during the development of Romanticism and Nationalism, would see in the Spanish monarch, and all that it implied, a literary and ideological opportunity to advocate him as a personified paradigm of what represented the political and sociocultural essence of the Spanish people. With the study in perspective of the literary continuity of Philip II of Spain, we can observe an impermeability in the techniques of depiction of the character and situate it as an analogy between the contemporary context and the use of memory as an element of national unification, within a thesis politics that finds in the past an argument of validity.

KEYWORDS: Philip of Spain; Anti-Spanish propaganda; political drama; memory; imaginary

1. Introducción

Felipe II (1527-1598) es, por las circunstancias geopolíticas, religiosas y personales que confluyeron en su recorrido vital, una de las figuras históricas de mayor trascendencia,

dentro y fuera del mundo académico. Esas coyunturas derivaron en una masificación de los enemigos y frentes de batalla. Sin embargo, el prudente monarca no logró salvar una barrera invencible: la memoria. Ya en vida se generó un enorme cuerpo propagandístico contra su política, sobre el que se fueron añadiendo diferentes aristas. La ausencia de una respuesta efectiva contra estos discursos posibilitó el éxito en su difusión, perpetuando una imagen estanca de la figura de Felipe II, que acabó generalizándose en la encarnación de la esencia ideológica y cultural española.

Una propaganda impermeable que fue propicia para generar una leyenda adaptable a los gustos literarios de cada etapa sociocultural y reutilizada en cada contexto sociopolítico. La generalidad, sencillez y coyunturalidad de sus bases favorecía su adaptabilidad en los valores que sus argumentos transmitían, en función del mensaje y sentido circunstancial. Los misterios del príncipe don Carlos, las conjuras cortesanas y la deriva introspectiva en carácter de Felipe II... Tan solo con escuchar estas ideas se despierta un interés y gusto natural por el morbo, lo novelesco y lo estrambótico. Porque toda leyenda se basa en patrones básicos y sencillos, cuya vacuidad puede ser rellenada por la ubicuidad. Si las circunstancias derivaron en la creación de esta literatura (el bien contra el mal, héroe contra villano...), las coyunturas posteriores la adaptaron rápidamente: laicismo contra fanatismo, liberalismo contra absolutismo, democracia contra totalitarismos...

Y es que Felipe II concentraba todos los requisitos: como figura histórica, y referente nacional, poseía la trascendencia y representatividad en el imaginario vertido al pueblo español; como referente político, la propaganda le hizo falta de las virtudes básicas para el buen gobernante, y en cuanto a un personaje ficcionado, sus enemigos ya habían asentado las bases sobre su personalidad y sus dramas familiares. Una propaganda que imbricaba el pragmatismo político con la fuerza narrativa, en su fácil traslación al medio cultural cuyo constructo implicaba al público en cuanto representaba. La literatura, y principalmente el teatro, sirvieron de medio difusor e intermediador entre el complejo sistema ideológico, que escondía una sencilla reconstrucción dramatizada, y el público consumidor, que se convertía en espectador y partícipe activo. En tanto a ello, el teatro, como medio artístico, es forma de expresión de las emociones y la mentalidad y, por tanto, se integra dentro de una intencionalidad contextual, tanto del autor como del contexto de su creación: el dintorno argumental busca implacable e impecablemente su significado en el contorno en que fue escrito.

Una metaliteratura sintética: el teatro está dispuesto para ser visto y escuchado, la política que lo fundamenta también se lee. Dispondremos, así, de una visión de amplio espectro sobre aquellos rasgos generales y generalizados que crearon a Felipe II, su perfil básico y la concepción simplista de cuanto fue y cuanto representaba. Para después, a través de las diferentes creaciones teatrales, entender cuáles fueron las circunstancias y detalles que lo consiguieron trasladar a la mentalidad coyuntural. Podremos apreciar cómo todos estos puntos quedan interconectados y su influencia retroalimentada, implicando una presencia literaria dentro de las mentalidades y espacios políticos. Un constructo transtemporal que postuló a Felipe II como un personaje, sobre el que verter difamaciones que sirvieran para la narrativa ficcionada, pero también para la configuración de una figura utilitaria en escarnio análogo a los protagonistas del debate contemporáneo. Una interconexión de parámetros que ofreció una guerra imaginaria que terminó por supeditar el constructo del rey prudente a su realidad histórica.

2. *La Creación De Felipe II*

El esquema cultural e imaginativo del personaje de Felipe II, expuesto para su análisis, responde a tres áreas concretas: la familia congénita, esto es, la sanguínea y natal; la familia política, en tanto a la que él contrae por matrimonio; y la familia estatal, entendida como la responsabilidad adquirida con sus vasallos y sus homólogos de otros estados. En cada uno de estos planos se ofrecen las líneas argumentales para la expresión de valores y críticas morales

que definen a su persona como un modelo de antagonismo referencial. No obstante, sobre esta estructura se contraponen la elaboración particular de cada obra, que otorga a la teatralidad su valor de injuria y agravio.

El teatro es una literatura de expresión visual; un factor determinante en su efecto para la elección de este medio artístico en la elaboración y transmisión de mensajes efectistas. La Historia sirve de argumentario propicio, por la peligrosa extrapolación anacrónica, que encuentra paralelismo con el presentismo de su creador. Pero superpuesto a ello se halla la libertad en la autoría para reconstruir unos espacios, personajes y sus pensamientos y palabras que son imposibles de acceder, más aún sin conocimientos previos en la materia. En este alejamiento temporal e ignoto se encuentra el potencial por el que la retórica acaba en una mitología de accesible comprensión y asimilación.

El caso de Felipe II constituye el arquetipo ejemplificador: su figura domina unos sucesos históricos, cuyo misterio o falta de especificidad en sus datos envuelve un interés y un aprovechamiento que convierten la reiteración de su trama en una tradición lectiva, en los que destaca por encima de todo los hechos del príncipe don Carlos (1545-1568). En paralelo, la hegemonía que alcanzó la Monarquía Hispánica y las características dentro de la familia real y la corte también favorecen a la invectiva de una historia recreada en su reinado, pero con una intervención directa del rey que aplique la línea moralista. Y finalmente, el requerimiento de una ambientación escenográfica y en caracterizaciones que sea propicia para transmitir las ideas simbólicas tras el argumentario dramático.

En este sentido, la permanencia de una imagen estanca en el imaginario de Felipe II, tanto en el espectro cultural, como su continuidad y arraigo en la sociedad, accede a este mismo patrón referencial. La propaganda sirvió del contenido, pero fue el teatro que proveyó de una reconstrucción en imagen. Y en ello existe una sincronía de aspectos figurativos: en primer lugar, el monopolio del negro, en vestimenta, pero también en la ambientación oscura, sombría o nocturna, como metáfora del fuero interno del monarca; en segundo lugar, el monopolio de una utilería simbólica, como serán las cruces y objetos religiosos, en sinonimia de su fanatismo, o del fuego, como forma de su violencia. En tercer término, la caracterización del rey en un estado avanzado de vejez, bien en concordancia a la historicidad de los sucesos o en el recurso que ejerce como alegoría de su corrupción moral; queda para ello vinculada la enfermedad física (principalmente, la gota), en tanto a la somatización misma de esta podredumbre interna.

Para apreciar la homogeneidad de estas estrategias, debemos empezar el análisis con una obra clave, un drama operístico, que fue punto de confluencia de la propaganda original y otorgó continuidad literaria al corpus imaginario sobre Felipe II. El texto al que nos referimos es *Don Carlos*, de Friedrich Schiller (1759-1805), y el contexto, el *Sturm und Drang*, que fue el precursor del Romanticismo alemán. El libreto, que refleja muy bien la “oscuridad que [...] incitó a hipótesis sombrías de todo tipo”, es un texto importantísimo al reflejar y aunar las tensiones familiares, políticas e históricas que circundan el caso del príncipe don Carlos (Schiller ed. 1994: XXIV). El valor que tiene la obra de Schiller es el uso libre del lenguaje y los preceptos coetáneos al autor: el príncipe Carlos se convierte en el perfecto adalid de los valores románticos, en la puesta en escena de llevar al extremo, y como *modus vivendi*, las virtudes del amor y la libertad. Su relación pasional con la reina Isabel de Valois (1545-1568) se entremezcla con los deseos de arrebatar el poder a su padre y liberar a los Países Bajos del yugo definitorio de su reinado.

El *Don Carlos* (1787) de Schiller juega para ello con la contraposición entre la juventud y la vejez, como metáfora de los viejos órdenes del absolutismo más feroz en que el rey está anclado. Schiller fue claro y reiterativo en el envejecimiento literario del monarca, imponiendo sus “grises cabellos” en contraposición a la fortaleza en que un “joven don Carlos empieza a temerme” (Schiller ed. 1994: 28). No obstante, falsea la edad real de Felipe II en los sucesos que relata: en un primer momento, uno de los personajes, el marqués de Poza, figura clave

dentro del imaginario del príncipe don Carlos, sentencia claramente que “la majestad enferma no soporta su destello terrible” (Schiller ed. 1994: 31), y el confesor del rey reitera el error cronológico cuando apostille que su “espíritu es terrible en ese cuerpo... Y Felipe va a cumplir los sesenta” (Schiller ed. 1994: 62).

Es principal comprender la estrategia de minusvalorar al personaje a través de la edad: la mengua de capacidades físicas y mentales que se adscribe al pensamiento de la vejez va a suscribir la defensa de los personajes de don Carlos y el hermanastro del rey, don Juan (1545-1578). Con todo, sitúa a Felipe II como una figuración de los antiguos valores que la juventud romántica busca quebrar. Schiller emplea este recurso de forma brillante, cuando el personaje del rey se queja de que “¡Yo ya no soy nada más... un anciano *impotente!*”, idea con la que además se aproximan posturas sobre sus continuos esfuerzos por tener el heredero legítimo, rechazando en tal diálogo al príncipe don Carlos como válido sucesor (Schiller ed. 1994: 150). En fuerte oposición entre don Carlos y Felipe, el duque de Lerma clama contra el destino reiterado, al ver que “Felipe II obligó a vuestro abuelo a descender del trono... ¡El mismo Felipe tiembla hoy ante su propio hijo!”, en un alarde de división falseada entre las posturas historiográficas de ambos gobernantes (Schiller ed. 1994: 152).

La obra mantiene la lucha histórica, pero expresada más en los valores representados y en la figuración de sus protagonistas: la juventud y pasión de don Carlos es alabada frente a la vieja moral estanca en Felipe II. La retórica de la vejez, conjuntamente al inmovilismo físico y político, permite entablar una metáfora entre la cercana muerte del rey con la enfermedad que personifica sobre la decadencia política y económica (Martínez Ortega, Polo Luque, Carrasco Fernández 2002; Genovard, Casulleras 2005). Bajo este resguardo, el drama de Schiller daba al ideario romántico “una oportunidad para representar a España como una nación atrasada y oscurantista” (Calderón Argelich 2020: 175).

Pero en la literalidad de la leyenda se revela el óbice de sus contradicciones: se produce una defensa hacia un príncipe mentalmente incapacitado, y un hermanastro que se compara con el anciano Carlos V (1500-1558). Mostrar a don Carlos en voluble actitud restaba fuerza al discurso, incluso bajo el recurso de herencia homonímico como nieto del Emperador. A partir del siglo XIX, la mentalidad liberal requería de un modelo único y completo, y don Juan encajaba en esa circunstancia: era hijo directo de Carlos V, y poseía sangre alemana pura; un soldado hecho a sí mismo, imbatible y aguerrido, querido en sus filas. Don Carlos así quedaba como víctima en el doble grado político y familiar. En este aspecto, cabe destacar la obra de teatro *Don Juan de Austria o La vocación* (1837), un texto arreglado por Mariano José de Larra (1809-1837) y José Zorrilla (1817-1893). En este drama, don Juan se convierte en el epítome del héroe: una figura escondida de su linaje, y cuyo destino le busca irremediamente. Debemos resaltar el título, en la típica característica de la disyuntiva, propia de los escritos ilustrados, en la que el protagonista es reflejo de una virtud. En el discurso que comprimen Larra y Zorrilla, de metáforas carentes de barroquismos, se emite una crítica directa en la suspensión de la dignidad de la rama de Felipe II, reveladas en el personaje de don Juan:

Si hubiese nacido rey, Rafael, estaría estrecho en mis estados; no acertaría a respirar anchamente sino en los de mis vecinos [...] No sé qué fantasías se me pasan por la cabeza cuando veo un hijo que no se parece a su padre (Larra, en Seco Serrano ed. 1960: 45).

En idénticos términos, hace referencia a esa comparativa constante entre Felipe II y su padre, que se cierra con un encuentro entre el Emperador, Felipe y don Juan, en el que éste llega a exclamar ser “hijo del hombre más grande de su siglo”, en claro escarnio contra Felipe, quien queda avergonzado cuando no “insiste” contra los designios de su padre, “por temor -dirá el tutor de don Juan- de que la sombra eclipse el sol” (Larra, en: Seco Serrano ed. 1960: 90). Frente a él se postula el villano, Felipe II, el rey legítimo pero no legitimado, pues es don Juan quien lucha en Lepanto y Flandes, siendo invicto como su padre.

No deja de ser expresión de la comparativa con respecto a una realidad política, en la que se ve esa continuidad de los viejos órdenes. Apenas unos años después, Zorrilla retomó la figura de Felipe II, con el drama *Traidor, infanado y mártir* (1849), basado en el caso del “pastelero de Madrigal”: nuevamente se utiliza un suceso histórico, como fue el de esta misteriosa figura que se identifica con el legítimo rey Sebastián de Portugal (1554-1578), para enfrentarse como modelo de moralidad al tiránico Felipe II. Los autores de la época entendieron la facilidad de exponer estas contraposiciones como un espejo, y en su sobreexplotación entendemos su uso pragmático.

El estudio de estos patrones nos acerca a una perspectiva que argumenta una propia respuesta psicológica de su uso, continuidad y homogeneidad entre ellos. Las técnicas utilizadas en la construcción del personaje de Felipe II, de su Corte y su reinado poseen unas similitudes, tan solo particularizadas en el oportuno arreglo y mejora en función de los medios. De igual modo, la temática argumental también encierra una ligazón inherente a su origen contextual.

3. *Felipe II contra el liberalismo*

La reconversión de la figura de Felipe II como personaje literario, y modelo asimismo en valores; la adaptación de la propaganda como diatriba crítica, sin abandonar las bases en su literalidad compositiva, oprimieron una pátina de contrariedades, que no fueron por el contrario rechazadas dentro de un imaginario ya asumido, como forma y discurso. Es en la permeabilidad de su uso donde hallamos la fortaleza de sus componentes, aun cuando se encuentran estas discordancias internas. La propaganda original situaba unos sucesos coetáneos al escarnio que pretendían manifestar; el teatro contemporáneo emplaza este contenido en una dramatización, que no resta su grado de intencionalidad política.

La literatura decimonónica se postuló como un manantial prácticamente inagotable del que extraer sucesos históricos para situar los dramas teatrales y argumentos literarios. En su elección y adecuación se encontraban los gustos ideológicos de la época, pero eran igual y oportunamente análogos a la situación política. La puesta en letra y sobre tablas sería fácilmente estructurada, al servirse de unos acontecimientos que escasa alteración le debían para tornarlos en atractivos para el entretenimiento y pragmáticos para la lección y discurso.

El uso dramático de Felipe II es inconstante pero irrefrenable y nos da pauta de su intencionalidad. Entre 1800 y 1868, por poner la Revolución de la Gloriosa como límite adecuado de esta ejemplificación, se publicarían 24 obras (bien novelas, poesía, cuentos o teatro) con Felipe II como evidente protagonista simbólico de la realidad que encarnaba. No obstante, se evidencia el vacío en obras de ficción sobre Felipe II entre 1823 y 1835, que ofrece una marca sintética: por un lado, la censura aplicada tras la entrada de los Cien Mil Hijos de San Luis, que restableció el absolutismo de Fernando VII (1784-1833); por otro, el exponencial auge de obras centradas en la figura de Felipe II, que coincide con el inicio de las Guerras Carlistas (verano de 1835). El “proto-constitucionalismo”, aplicado en el Estatuto Real de 1834 durante la regencia de María Cristina (1806-1878), se dirigía a una cultura que recuperaba la figura de Felipe II como expresión del despotismo que se revelaba en el postulante al trono Carlos María Isidro (1788-1855), facilitando su reconstrucción y agravio.

El personaje de Felipe II hace de compendio de los males ideológicos y humanos con los que tratan de luchar los escritores liberales, y confeccionan unos dramas propicios para que el público sea proactivo ante lo que ve representado. La favorable disposición del rey en enfrentamiento con su familia habilitaba la lucha simbólica entre las distintas posturas políticas del nacionalismo español, pero al mismo tiempo servía para enrocar la génesis misma en la unidad nacional: se rememoraban enemigos históricos que procuraran unas bases para confeccionar un sentimiento de convergencia patria frente a la alteridad.

La cultura se vio heredera de una batalla por desentrañar el mal que, según la propaganda original, encarnó Felipe II. La figuración del personaje histórico como estrategia de ataque político conllevó la asimilación del imaginario como realidad. Los discursos de doctrinaria construcción y escaso respaldo de contenido son los que realmente poseen una perniciosa naturaleza: tienen la capacidad de ser fácilmente transmitidos y aceptados, pero por el contrario ofrecen un sencillo rastreo en sus contradicciones internas. La necesidad originaria del discurso antifilipino ideado en los Países Bajos contenía unas bases únicas, solamente aplicables a las coyunturas temporales en las que fueron definidos. La extensión, extrapolación y ensanchamiento de sus líneas solo consiguieron deformar todavía más la imagen del rey, crear una literatura y leyenda en torno a su figura, su vida y su reinado; sin embargo, implicó la propia distorsión del discurso, hasta perder el propio orden lógico que tuviera.

Todavía el himno nacional holandés, *Het Wilhelmus* (*El Guillermo*, en honor a Guillermo de Orange, cuyo nombre aparece en forma de acróstico en la letra capital de cada estrofa) hace una defensa del proceso que se vivió en el siglo XVI, en cuyo contexto se escribió la letra: se refiere a la lealtad al rey de España que nunca estuvo en contacto con el pueblo holandés, salvo para la guerra. En esta ausencia, la propia mentalidad holandesa hizo un ataque psicológico: a pesar de que Felipe II constituye una de las figuras más importantes dentro de la Historia de los Países Bajos, “[h]asta el día de hoy, ningún historiador holandés ha escrito una biografía de Felipe II” (Ebben, en Martínez Millán 1998: 77). El aprecio mediante el desprecio; la ausencia, como ataque.

Como vemos, la ausencia también es un testimonio: la exclusión de la figura de Felipe II responde a un ataque *in effigie* contra su imagen simbólica, pero también ofrece la deriva en su posición contextual. En la mentalidad liberal española no fue indiferente. Así, por ejemplo, el poeta Manuel Quintana (1772-1857) recoge todas estas ideas en su poema teatral *El Panteón del Escorial* (1805), y en un magnífico uso del verso dramático ofrece una forma perfecta del juego en la crítica y analogía de Felipe II con la realidad del autor. En un diálogo entre el príncipe, Isabel de Valois, Felipe II y un resucitado Carlos V, se acusa a Felipe II, a su “ambición fanática y sedienta”, y no al sino ni a su linaje, de los crímenes cometidos:

espirar en Villalar Padilla,
morir vió en él su libertad Castilla.
Tú los seguiste, y con él su fiel Lanuza
calló Aragón gimiendo (Quintana 1813: 243).

Nombres concretos que personifican una estampa completa, de lo que Quintana y su generación fue forjando en discurso nacionalista. En 1848, José María Huici, zaragozano natural de Borja, escribió su drama histórico *Don Juan de Lanuza*. Propuesto con el ánimo de “reanimar en nuestra escena la catástrofe que cortó los días de su Justicia Mayor”, el autor, de quien apenas se sabe que fue antiguo Guardia de Corps, reaviva este espectro crítico (Huici 1848: 3). Un libreto sencillo, de verso cómodo y sucio, anclado en la imagen desnuda de la tradición cultural y literaria: el personaje del rey es sencillamente intitulado con los epítetos de “sanguinario”, “tiránico” y “cuya venganza es mas [sic.] cierta cuanto mas [sic.] procura astuto ocultarla” (Huici 1848: 6-7, 12). Huici aporta la misma preclara vinculación y crítica hacia Felipe II como padre de la extrema política que ejercen sus *correligionarios* coetáneos al autor:

Yo aguardo
ver del rey la falsedad
muy pronto. Sus partidarios,
por muy corteses que sean,
son en la escuela educados
del rey Felipe (Huici 1848: 70).

Uso inteligente del derivado “cortesés”, refiriéndose a los parlamentarios que todavía en la década de 1848 comulgan con el tradicionalismo, utilizando expresiones religiosas que los propios literatos ofrecían en la ofensa al fanatismo que representa Felipe II.

De hecho, en el Diario de Sesiones de esos años, se cita en una veintena de ocasiones a Felipe II como analogía crítica de la inoperancia de los gobiernos de Narváez y el reinado de Isabel II, siendo, en definitiva, una dialéctica anacrónica y retroalimentada. El efecto de estas obras era tal, que en marzo de 1856, el ministro Claudio Moyano (1809-1890), quien fuera el artífice de la Ley de Instrucción Pública o Ley Moyano, citó en las Cortes una estrofa de la obra *Antonio Pérez y Felipe II* (1837) del alicantino José Muñoz Maldonado (1807-1875), primer conde de Fabraquer. Uno de los dramas más agresivos, descuidados y, por tanto, más efectivos, de cuantas hay escritos. Resalta su uso aplicado en pleno debate, como si de un texto y argumento histórico se tratara:

Saben todos los Sres. Diputados que se decía de este famoso valido de Felipe II que tenía [sic.] cierta afición a mandar dar tormento: le tocó la vez de sufrirlo, y esto lo incomodó; notado por uno de los ejecutores, le decía: «cuando tú lo mandabas dar a otro, no te acordabas de que te lo podrían aplicar a ti: «Que la gente cortesana,
creyendo eterno el poder,
dicta leyes sin prever
que ha de obedecer mañana» (*Diario de Sesiones*, 1856: 12187-12211).

Con esta vehemencia, se predispone al lector a una actitud beligerante con el personaje que en el drama se desarrolla, a la par que se sitúa una imagen circular, de retorno continuado, y cuyo flujo es crítico y perverso. Advirtiendo las producciones actuales se busca un punto de encuentro entre ambos extremos: se menciona a Felipe II, *in extensa* como hemos comprobado, pero deformado a gusto de la mentalidad general y también de la exigida intencionalmente en cada momento. En segundo lugar, se procede a reducir su presencia al mal, aparezca en escena o simplemente se mencione, pero siempre con un sambenito hosco. Y, en tercer lugar, la encarnación de Felipe II con una serie de valores con los que se generaliza e identifica a la política y la sociedad españolas de cada época de teatralización. Podemos rastrear con todo ello la perpetuación en la perversión de su imagen, como una estrategia de escarnio fundamental en su revisión y reutilización.

4. *Fascistas, antifascistas y Felipe II*

El teatro, especialmente el desarrollado en el transcurso de los siglos romántico y decimonónico, constituía un género de proyección, en el que representar una trama que fuera a la vez mensaje, opinión y debate. El escenario se convierte en un punto intermedio entre las ideas impresas y el público, sirviéndose de una historia para dramatizar y hacer más atractivo la prédica o discurso que fácilmente se adapta a la argumentación teatralizada:

las posibilidades de intercambio entre espectadores y drama son infinitas [...] pudiendo una obra histórica funcionar para confirmar o encender sentimientos patrióticos, avisar a un gobernante de posibles peligros, halagarlo o intentar mirarlo ante los ojos del público (Padilla Mangas 1995: 279).

El siglo xx fue la llegada del cine, aunque el teatro nunca dejó de manifestarse. E incluso, tenemos en la década de los 60' y 70' un fenómeno que recorre el audiovisual europeo en la coligación de ambas experiencias: en España, por ejemplo, se manifestó en el mítico programa *Estudio 1*. Indiferentemente, en estas décadas el teatro no abandonaba su misión de encomio o de escarnio, moralizante en cualquier caso, y el que protagonizó Felipe II estaba en consonancia a la política que arrasó Europa, es decir, los totalitarismos.

En España, la continuidad del régimen franquista tras finalizar la Segunda Guerra Mundial confirió una dualidad en el teatro nacional, pautado por el férreo control censor: por un lado, un teatro apologético, encargado desde las propias instituciones del régimen, frente a otro emitido desde las fuerzas antifranquistas, bien en el exilio o ya en una etapa de mayor ligereza en el control de la censura. En cualquiera de ambos, Felipe II quedaba integrado como *alter ego* de Francisco Franco, y se entablaba un encadenamiento entre ambas etapas y una consecución en valores, políticas y resultados.

Comenzamos con una obra extraordinaria, por su simbolismo en forma, fondo y puesta en escena: *Felipe II (Las soledades del rey)*, de José María Pemán y Pemartín (1897-1981), estrenada en 1958. En primer lugar, fue un encargo expreso del régimen franquista: el autor gaditano vio realizada su ansiado proyecto de escribir una obra sobre el monarca cuando la nueva dirección del Teatro Recoletos le propusiera un estreno expreso para el aniversario de la victoria de San Quintín¹. Este pretexto favoreció a un Pemán que implicó la casuística histórica con la casuística política: elaboró un drama en el que aunó el pasado y el presente, la ficción y la realidad, ofreciendo la ambientación dramática en el espacio histórico, esto es, El Escorial, y el argumento histórico con la realidad que se representa.

La trama se circunscribe en una visita de turistas europeos al monasterio, como solidez en la fórmula discursiva histórica, política e ideológica: El Escorial se instala como ideal del espacio hispano, amenazado por la nueva unión económica en Europa, tras la cual reside una estrategia de presión a las dictaduras ibéricas. En la reunión que Antonio de Oliveira Salazar (1889-1970), y Francisco Franco (1892-1975) tuvieron en ese año de 1957, la postura portuguesa fue muy crítica a la connivencia entre Londres y París en el aislamiento que estaba procurando al régimen salazarista, que contaba con el apoyo incondicional del dictador español, en quien también recaía una “postura estomagante” para el reactivo trato de la diplomacia europea (Torre Gómez, en Campuzano Medina, Jiménez Redondo, Torre Gómez 2014: 24-28). Todo ello resulta consecuente con la coyuntura que el texto dramático aprovecha para enlazar las guerras de Felipe II y la contemporaneidad, en la que el odio natural es síntoma de la cerrazón ideológica:

POETA: En España están permitidas muchas cosas...

INGLÉS: Menos el Parlamento, las huelgas, las editoriales picantes, los predicadores en un banco del parque...

POETA: Bueno. Es que en España lo único que está prohibido es ser inglés (Pemán 1958: 112).

Por su parte, se celebra en el mismo año en que Franco realiza su primera y última visita a un país extranjero, Portugal, para reforzar los lazos con el dictador Salazar. En sí mismo, la obra es expresión del reinado de Felipe II, siempre dentro de las fronteras de la Monarquía Hispánica peninsular, y apología del franquismo contra el aislamiento de las democracias europeas. En tanto a ello, el título advierte de estas “soledades” que tanto el prudente monarca como el contemporáneo dictador atravesaron.

La obra de Pemán intercepta la forma en la que sobrepasar la censura, como ataque retroactivo, sutilmente camuflado en el manido argumento de la “envidia extranjera”: los turistas visitan el emblema del reinado de Felipe II, en cuyo espacio se dramatiza el argumento teatral. Así, el tiempo histórico se entremezcla con la realidad cercana de los asistentes al estreno.

¹ La colaboración empresarial surgida entre Carmen Troitiño, recién nombrada secretaria del monolítico Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, Manuel Benítez Sánchez-Cortés y Luis Escobar, célebre actor y director teatral durante el franquismo, culminó en la adquisición y apertura de la sala de teatro de Teatro Recoletos (también llamado Teatro Club Recoletos, o popularmente denominado “la Checa” de Recoletos). Situada en la calla del que tomó el nombre, y apenas unos metros de la sala original incendiada en 1857, y a pesar de tratarse como “el teatro más pequeño de Madrid”, fue considerado un núcleo de enorme desarrollo y progreso en la dramaturgia española hasta su cierre definitivo en 1974. Véase: García Ruiz, Torres Nebrera 2002: 104; Rodríguez Richart 2012: 97 y ss.

Conjuntamente a una nueva reconstrucción de los sucesos acaecidos en el reinado de Felipe II, se aporta una visión coetánea, en la que la mentalidad no solo se halla tras la elaboración dramática, sino que forma parte del argumento. Pemán con ello conseguía que su teatro no fuera solo el espacio de expresión, sino que incluía las mismas valoraciones que bullían en el patio de butacas contemporáneo.

En esta línea, el pensador y diplomático Salvador de Madariaga (1886-1978) aportaría su propia huella en este pedregoso camino. Y es que en 1940, en su exilio en Ginebra por el estallido de la Guerra Civil y victoria del Franquismo, escribió un conjunto de cuatro dramas teatrales, que él mismo definió como “la estampa” a la primera edición: la primera de ellas, y única de creación *ex novo*, es *El Toisón de Oro*, y “cuyos temas e intenciones son de un español españolizante que nada puede desespañolizar” (Madariaga 1940: 7-10). Se presenta como metaliteratura mágica, en una ilusoria metáfora antagónica de la España de la postguerra que vivía Madariaga en el momento de su redacción y publicación.

A ello se le suman dos versiones de dos obras clásicas, el *Carmen*, del escritor francés Prosper Mérimée (1803-1870), y *El Cid*, del mítico poema épico medieval. La cuarta obra es la que ensambla todo este compendio, y no nos debe resultar ajena: la versión que Madariaga hace del *Don Carlos*. En esta tragicomedia, el príncipe queda retratado como centro entre Carmen y el Cid, en comparativa y escarnio; en cuya versión no hallamos la presentación veraz de su figura, como sí el ocultamiento de Felipe II. En la relación de personajes, siempre por orden de salida, no hallamos al rey hasta el último puesto, ya que “*finalmente Don Felipe II*” aparece cerrando filas en el Acto III (Madariaga 1940: 177). Su personaje apenas protagoniza dos escenas, y ambas reconfiguran la imagen del rey justo que solo se muestra al concluir las tradicionales tragicomedias impartiendo orden y rigor: en el caso del drama de Madariaga, Felipe II aparece para ordenar que se ponga “en seguida todo el plan en juego”, y solo dialoga con quien apresa y da la tortura final a don Carlos, estos son, los personajes del príncipe de Éboli e Isabel de Valois respectivamente.

Frente a la apología felipista que ofrece el drama *Felipe II (Las soledades del rey)* (1957), Carlos Muñiz (1927-1994) escribe la *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* (1972), que se integra en una cultura de irreverencia política: don Carlos representa la generación más joven del régimen franquista, y por ende, la estructura familiar de la tragedia histórica se presenta en una dicotomía clara entre Felipe II (Franco) y el príncipe (los movimientos anti-franquistas). El teatro de Muñiz viraba del desarrollo estético y se anclaba en el compromiso social. Muchas fueron las tragedias que él mismo tuvo que lidiar, para enfrentarse con un sistema que se oponía frontalmente a un teatro crítico y doctrinal, en términos opuestos a las bases del régimen.

En sus páginas hallamos el motivo: para el autor “la historia tiene un sentido [...] lo trágico es el precio de la historia”, por lo que su obra se presenta como “la visión en un espejo real de una vida deformada” (Padilla Mangas 1995: 282). En el propio prólogo del libreto defiende la teatralización de unos hechos que, en su momento, obtienen validez tangible, pero no justificación práctica. La crítica situó a la obra de Muñiz en una “ruptura schilleriana”, al considerar que “retrotrae los hechos a un clima de feroz realismo, de burla desesperada”, sin despegarse del efecto que ofrece el “brutal reflejo de una realidad imaginada, reconstruida” (López Sancho 1980: 53, citado en Olivas Fuentes 2014: 94).

Esta complementación realidad-ficción será la tónica habitual de las obras de este momento. De hecho, en el teatro antifranquista encontramos el corolario metateatral que revela la extensión entre autor y obra. Precisamente, el propio Muñiz se dirigía con el mismo lenguaje anacrónico al hablar de la situación de su *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* (1972): “Naturalmente, la obra ha sido prohibida de plano por nuestra *inquisitorial* censura y no parece tener ninguna posibilidad de recuperar el recurso en base a la célebre y absurda teoría del silencio administrativo” (Muñiz 1974, citada en Olivas Fuentes 2022).

Bajo esa misma imbricación, los diálogos que disponen la *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* (1972) de Carlos Muñiz, poseen este tono, incluyendo referencias en las que el rey se pregunta “¿para qué sirve la ciencia?” o se cuestiona la “presencia de esos científicos perniciosos; solo buscan doctrinas encaminadas a desbaratar los dogmas de la fe” (Muñiz 1972: 44, 97). Unos pensamientos que se observan forzados en inclusión, y buscan completar la definición fanática del rey. Este entramado de escenas aleatorias, que se convierten en el argumento principal de la trama, alcanza un clímax cuando se afirma con rotundidad que el rey “no ama el teatro” (Muñiz 1972: 112). Es aquí donde se confirma el sentido certero de la obra: la censura, la represión y el ambiente que vivía la cultura en la que Carlos Muñiz intentó desarrollar su obra es la que imprime en esta tragicomedia, en la que sitúa a Felipe II como un gobernante análogo al contexto español de su época².

De esta manera, los argumentos que marcan los siglos tensionados de la Historia se adecúan perfectamente a la intencionalidad contextual de los autores. Unos dramas que colocan al lector, aragonés o no, como transeúnte participativo y reflexivo de esta búsqueda de derechos y defensa de libertades.

5. Conclusiones

Quisiera finalizar con un fragmento del citado poema teatral *El Panteón del Escorial* (1805) de Quintana, que se refiere a ese “luto eterno en la memoria” que Felipe II dejaría en forma imaginaria, pero también en legado ideológico:

Cuando después de reluchar en vano
 Con la dura opresión en que gemía
 La tierra, sin aliento al yugo indigno
 El cuello pusilánime tendía;
 Al tiempo que el destino,
 Las espantosas puertas desquiciando
 Del imperio del mal, sus plagas todas
 Sobre España lanzaba,
 Y ella miseramente agonizaba (Quintana 1813: 231).

Términos como “el imperio del mal” fuerzan una grave dirección en las consideraciones sobre el monarca: Felipe II fue entendido como el principio de todos los males que España arrastraba, y en dicha continuidad se emplazó como analogía hacia los nuevos “enemigos” políticos. La cultura extranjera mantuvo la literalidad en las bases de la propaganda original, y el rey prudente sirvió para dibujar la personificación de una España atrasada, llena de católicos fanáticos y con una política tendente a la opresión.

La cultura española no solo admitió su veracidad, sino que la implementamos en ataques retroactivos: por un lado, estas obras ofrecían un ataque simbólico hacia Felipe II, que ya ausente, quedaba agredido *in effigie* en la libertad de creación de los autores; por otro lado,

² El indudable paralelismo que se pretende entre el rey y el dictador acude en la documentación de la época: el carácter inquisitorial que la tradición asevera sobre Felipe II se transforma en la censura represiva que rigió la cultura franquista. Muñiz sitúa al monarca como un rey autoritario, implacable con la cultura de su tiempo, ubicando la Monarquía Hispánica como un territorio atrasado en estos aspectos. El autor se sirvió de su propia experiencia, con esta misma obra, prohibida por las normas de Censura, que prohibían “el falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos” (14-3°); que atentaran contra la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto (17*, 1°); los principios fundamentales del Estado, la dignidad nacional y la seguridad interior o exterior del país (17*, 2°), y la persona del Jefe del Estado (17, 3°). Una situación que permitía valerse de hechos históricos, como las pragmáticas de Felipe II que proscribían a sus súbditos estudiar en Universidades exógenas para evitar la entrada de pensamientos subversivos, para recrear el contexto español de su época, haciendo un anacronismo tan certero como fácilmente asumible en el pensamiento contextual. Es así inherente este paralelismo ideológico que pretende situar la severa idiosincrasia de y hacia Felipe II con la dictadura franquista.

pretendía servir de escarnio contra los políticos e ideologías contemporáneas en las que se veía un reflejo con respecto al monarca de hacía cuatro centurias.

Esta contumaz repetición compuso una imagen de Felipe II, si no falsa, sí falseable, resumida en la tiranía, la insensibilidad y la imposición de su ambición e interés personal. Los rasgos que lo definían (la negritud, su monumento a Dios y al estatismo político, etc.), ejercieron unas facilidades que las conceptualizaciones mentales, además de las estrategias psicoculturales, posibilitaron el convencimiento para considerar que ese mito fue real. Se pasó del mito al logos: Felipe II es el Felipe II que hemos estado viendo, y los propios autores, en sus acotaciones sobre vestimenta y actitud escénica, disponían que “así debió ser”, y con ello su sombra, su sombra imaginaria y la imaginaria percepción de sombría presencia de Felipe II han invadido su recuerdo y sus recreaciones, hasta el punto de supeditarlos a las fuentes históricas.

Leyendo una novela, viéndolo representado sobre tablas o interpretado en películas y series, el público no sentirá rechazo ante su anacronía, pero sí rechazará su negra figura. Pero eso es otra historia...

Bibliografía

- CALDERÓN ARGELICH, A., «Sombras de Felipe II: la ‘Leyenda Negra’ y los usos de la historia en la crisis del moderantismo (1867-1868)», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 42 (2020), pp. 173-195.
- CAMPUZANO MEDINA, C., JIMÉNEZ REDONDO, J. C., TORRE GÓMEZ, H. de la (coords.), *Portugal: perspectivas del exterior (1955-1975)*, Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces 2014.
- GARCÍA RUIZ, V., TORRES NEBRERA, G., *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*. Teatro, III, Madrid: Editorial Fundamentos 2002.
- GENOVAR, C., CASULLERAS, D., «La imagen de la vejez en el cine. Iconografía virtual e interpretación psicológica», *Boletín de Psicología*, 83 (marzo 2005), pp. 11-12.
- HUICI, J. M^a., *Don Juan de Lanuza*, Madrid: Imprenta de Antonio Galliza 1848.
- MADARIAGA, S. de, *Teatro en prosa y verso*, Madrid: Espasa-Calpe 1983.
- MARTÍNEZ ORTEGA, M. P., POLO LUQUE, M. L., CARRASCO FERNÁNDEZ, B., «Visión histórica del concepto de vejez desde la Edad Media», *Cultura de los cuidados*, 11 (2003), pp. 40-46.
- MUÑOZ, C., *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe don Carlos*, Madrid: Preyson 1984.
- MUÑOZ MALDONADO, J., *Antonio Pérez y Felipe II*, Madrid: Imp. de D. José María Repullés 1837.
- OLIVAS FUENTES, M., «Leyenda negra y leyenda azul: la visión de Felipe II y el infante don Carlos en el teatro español del siglo XX», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32 (2014): 83-99.
- , «Carlos Muñiz o el (des)encanto del eterno olvidado», *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro* [en línea], 57 (2022).
- PADILLA MANGAS, A. M^a., «Un mismo hecho histórico y dos interpretaciones dramáticas: Pemán y Muñiz», *Alfinge: Revista de Filología*, 8 (1995): 279-288.
- PEMÁN Y PEMARTÍN, J. M^a., *Felipe II (Las soledades del rey)*, Madrid: Aguilar 1958.
- QUINTANA, M. J., *Poesías*, Madrid: Imprenta Nacional 1813.
- RODRÍGUEZ RICHART, J., *Teatro español e hispánico: Siglo XX*, Madrid: Editorial Verbum 2012.
- SECO SERRANO, C. (ed.), *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, IV, Madrid: Atlas, ed. 1960.
- SCHILLER, F., *Don Carlos*, Barcelona: RBA ed. 1994.
- ZORRILLA, J., *Traidor, inconfeso y mártir*, Madrid: Teatro Español ed. 1992.

Teatro y metaverso: cuatro ejemplos de intervención tecnológica en el espacio dramático

MARÍA GOICOECHEA DE JORGE

mgoico@filol.ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Este breve ensayo presenta cuatro propuestas teatrales del ámbito del teatro inmersivo cuyo uso de la tecnología digital en la puesta en escena plantea retos a la concepción tradicional del espacio dramático. Tras una breve exposición de las distintas formas de concebir la relación entre el teatro y el metaverso, se describirán una serie de propuestas teatrales de vanguardia en las que se experimenta con la realidad virtual, como los proyectos *Dream* (2021), de la Royal Shakespeare Company, o *Tempest* (2020), de Tender Claws, junto con otros modelos de realidad mixta, como las propuestas de teatro jugable de la compañía Yoctobit, *Mata La Reina* (2012) o *Homeward Journeys* (2012). Se discutirán los efectos de la intervención tecnológica en los espacios dramáticos de estas propuestas híbridas, a caballo entre la representación teatral y el videojuego, analizando el papel reservado al espectador como agente en la pieza y su nivel de inmersión en el espacio dramático. Estas piezas representan experimentos embrionarios que nos pueden dar las claves de la evolución del género teatral en el futuro. Frente a la inmersión total en el metaverso propuesta por compañías como Meta y la compleja infraestructura necesaria para la implementación de las representaciones en vivo en entornos virtuales, se propondrán como modelo de teatro sostenible e innovador otras fórmulas en las que la tecnología es un elemento más de los que se utilizan para cuestionar la dirección actual del desarrollo tecnológico y no un elemento mediador indispensable que disloca la dimensión social del teatro al mantener en espacios físicos separados a los actores y al público.

PALABRAS CLAVE: teatro, metaverso, espacio escénico, realidad virtual, realidad mixta.

Abstract

This short essay presents four theatrical proposals from the field of immersive theatre whose use of digital technology in staging poses challenges to the traditional conception of dramatic space. After a brief exposition of the different ways of conceiving the relationship between theatre and the metaverse, a series of avant-garde theatrical proposals which experiment with virtual reality will be described, such as *Dream* (2021), by the Royal Shakespeare Company, or *Tempest* (2020), by Tender Claws, along with other mixed reality models, such as Yoctobit's playable theatre proposals, *Mata La Reina* (2012) or *Homeward Journeys* (2012). The effects of the technological intervention in the dramatic spaces of these hybrid proposals, halfway between theatrical representation and video game, will be discussed, analysing the role reserved for the spectator as an agent in the piece and their level of immersion in the dramatic space. These pieces represent embryonic experiments that can give us the keys to the evolution of the theatre genre in the future. Faced with the total immersion in the metaverse proposed by companies such as Meta and the complex infrastructure necessary for the implementation of live performances in virtual environments, other formulas will be proposed as sustainable and innovative theatre models in which technology is one more element of those used to question the current direction of technological development and not an indispensable mediating element that dislocates the social dimension of theatre by keeping the actors and the audience in separate physical spaces.

KEY WORDS: theatre, metaverse, scenic space, virtual reality, mixed reality.

1. Introducción

Desde la antigüedad, el teatro sigue siendo el más social de los géneros literarios. Su poder transformador depende en gran medida de la proximidad física entre actores y público, y entre el espectador individual y el grupo del que forma parte. Sin embargo, a lo largo de los siglos los dramaturgos han jugado con las convenciones y alterado las expectativas del público respecto a este intercambio espacial. Desde una perspectiva semiótica, podemos decir que la dimensión espacial es fundamental en el género teatral, ya que se puede prescindir de muchos de sus elementos (gestos, diálogos, utilería, vestuario, etc.) pero una representación siempre requerirá de un espacio. En los últimos años ha habido una profusión de propuestas en teatro inmersivo que ofrecen diferentes enfoques en relación con la interactividad y la inmersión del público, fusionando el espacio escénico físico y virtual gracias a la intervención tecnológica y al arte de los nuevos medios.

Este ensayo se propone analizar cuatro proyectos en el ámbito del teatro inmersivo los cuales producen una ruptura con las convenciones del espacio dramático al hibridarse con los territorios propios del metaverso. Un primer apartado estará dedicado a dos propuestas en las que se introduce al público en espacios de realidad virtual, como son *Dream* (2021), un experimento de la Royal Shakespeare Company, y *Tempest*, de la compañía Tender Claws (2020). En contraposición a estos proyectos experimentales que involucran un gran despliegue tecnológico y económico, la segunda sección de este ensayo presenta la fórmula de realidad mixta del teatro jugable de Yoctobit a través de sus piezas *Homeward Journeys* (2012) y *Mata la reina* (2012). En ambas secciones se discutirán los efectos de la intervención tecnológica en los espacios dramáticos de estas propuestas híbridas, a caballo entre la representación teatral y el videojuego, analizando el papel reservado al espectador como agente en la pieza y sus niveles de inmersión e interacción en el espacio dramático.

Estas piezas representan experimentos embrionarios que nos pueden dar las claves de la evolución del género teatral en el futuro. Frente a la inmersión total en el metaverso propuesta por compañías como Meta y la compleja infraestructura necesaria para la implementación de las representaciones en vivo en entornos virtuales, se propondrán como modelo de teatro sostenible e innovador otras fórmulas en las que la tecnología es un elemento más de los que se utilizan para cuestionar la dirección actual del desarrollo tecnológico y no un elemento mediador indispensable que disloca la dimensión social del teatro al mantener en espacios físicos separados a los actores y al público.

2. Teatro y metaverso

Es necesario comenzar brevemente por describir qué entendemos por espacio dramático y a qué nos referimos cuando hablamos de metaverso, realidad virtual y realidad mixta para circunscribir las transformaciones que estas piezas proponen.

Para este trabajo nos resulta muy útil la distinción que establece José Luis García Barrientos entre los tres niveles espaciales que se conjugan en una obra de teatro, así como la oposición entre sala y escena. Por un lado, tenemos el espacio diegético que corresponde al “conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen, de la forma que sea, en la fábula o argumento” (2017: 108). Otro plano es el espacio escénico que se trata del “espacio real de la escenificación” (2017: 109), es decir, el lugar donde se representa la puesta en escena. Y, por último, el espacio dramático que consiste en la intersección entre los espacios diegético y escénico, esto es, “la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación” (2017: 109).

Para empezar, una de las convenciones más importantes en relación con el espacio escénico es la separación entre la sala (donde permanece el público) y la escena (donde los actores representan la obra). El teatro inmersivo, al igual que hacen, en mayor o menor medida, las

cuatro propuestas que presentamos en este ensayo, ha tratado de socavar esta oposición público/actores al implicar al público en la acción de la obra o introducirlo en el espacio escénico mediante un avatar. Sin embargo, para García Barrientos, esta oposición es definitoria para el género teatral:

Los intentos más extremos por anular esta dualidad, por borrar las fronteras entre sala y escena, como los espectáculos más característicos de *La Fura dels Baus*, no hacen a mi entender sino evidenciar que se trata de una dicotomía esencial, constitutiva del teatro (García Barrientos 2017: 106).

Por tanto, es esencial analizar la relación entre sala y escena y las distintas gradaciones que puedan darse entre una oposición extrema entre público y actores (que impediría la comunicación) y una integración total de ambos espacios, lo que anularía la especificidad teatral de la pieza y la convertiría en otra cosa (un *happening*, por ejemplo). El espacio escénico es el punto de acceso al universo dramático en tanto y cuanto lo que entra en escena y se hace visible para el público adquiere su dimensión dramática (ya sea un actor, un objeto, un sonido, etc.). Y si el público se introduce en ese espacio, como ocurre en el caso de las propuestas que analizaremos a continuación, bien se transforma automáticamente en personaje, bien obliga a los actores a revelar su condición real de actores en un ejercicio metaliterario, o, en último caso, puede acabar por neutralizar con su presencia la dimensión dramática del espacio escénico, transformándolo en otra cosa, por la aparente incompatibilidad que tradicionalmente se establece entre los dos espacios. Esta poderosa convención dramática, basada en la activación de la escena y desactivación de la sala en cuanto comienza la representación, ya sea mediante la iluminación del espacio escénico, dejando al público en penumbra, retirando el telón, o simplemente haciendo uso del lenguaje y los gestos, es constitutiva del espacio escénico, pues es a través de ella que se solicita del público su inmersión en la ficción.

Cómo esté configurado el espacio escénico en relación con el público permitirá una mayor o menor fusión con el plano diegético de la obra: favoreciendo, por un lado, los efectos ilusionistas y los procesos de identificación, como en el caso de la escena cerrada caracterizada por la cuarta pared del teatro realista, o, por otro, la distancia crítica y los recursos antiilusionistas, en disposiciones con una mayor apertura de la escena, como en el teatro circular. Como defiende García Barrientos, la relación sala-escena va a tener un papel determinante en el tipo de comunicación teatral que se establezca y en los mensajes o significados que se producirán (2017: 106-107).

Pues bien, es en el plano del espacio escénico donde la intervención tecnológica ha abierto –queda a juicio del lector decidir hasta qué punto son específicamente teatrales– nuevas posibilidades para representar el espacio diegético del argumento, y por ende esto supone una transformación de nuestra concepción del espacio dramático que se genera.

Es necesario discriminar que actualmente la tecnología digital no solo ha desdoblado nuestra realidad en dos planos (el físico o real y el virtual), sino que conviene establecer todo un espectro de intervenciones tecnológicas en nuestros espacios, lo que se ha denominado realidad mixta (Milgram 1994). La cualidad esencial de la realidad mixta es que los planos virtual y físico coexisten y se integran en una gradación a lo largo del eje realidad física-realidad virtual en la que cada tipo de intervención varía según su mayor o menor preponderancia de lo físico o de lo virtual, de lo real o de lo fantástico: ya sea, por ejemplo, introduciendo el objeto digital en el espacio que nos rodea (como en el caso de los libros de realidad aumentada), implementando técnicas visuales para ocultar, eliminar y ver a través de objetos reales (como en la realidad disminuida utilizada por arquitectos para mostrar sus proyectos) o sumergiendo a los espectadores en una reconstrucción virtual de espacios y eventos del mundo real (como en el caso de la realidad virtualizada utilizada en reconstrucciones de monumentos de la edad antigua). El abanico de posibilidades parece tan amplio como la imaginación de artistas y desarrolladores, pero cada combinación va planteando indirectamente interrogantes y posicio-

namientos respecto a nuestra concepción de la realidad y el correcto equilibrio entre nosotros y nuestras prótesis tecnológicas.

Este abanico de dislocaciones, superposiciones, simulaciones, etc. se amplía a medida que van avanzando las investigaciones y van surgiendo nuevas tecnologías, por lo que se utiliza el término de realidad extendida para abarcar no solo los distintos desarrollos actuales sino también los que están en proceso o por venir. El término “metaverso”, que tanta atención mediática ha recibido recientemente a raíz de la presentación de META realizada por Mark Zuckerberg, es todavía una implementación en proceso, una dirección de la evolución tecnológica por la que algunas compañías y gobiernos están apostando, pero que no tiene por qué ser la única dirección posible.

Originalmente concebido en la novela de ciencia-ficción de Neal Stephenson, *Snowcrash* (1992), el metaverso sería una evolución de Internet en realidad virtual, una manera de conectarse y navegar por Internet mediante un avatar con el cual accederíamos a páginas web, videoconferencias, juegos, a todas las opciones de comunicación virtual existentes y a las que estuvieran por venir sin tener que cambiar de usuario, paseando libremente de un espacio a otro.

Las experiencias teatrales que vamos a describir hacen uso, por un lado, de la realidad virtual, que sería una representación gráfica en tres dimensiones de un espacio –por ejemplo, un bosque encantado–, pero que está delimitado, cerrado (no es metaverso aún, pero se inserta en esa dirección). Y por otro, de una suerte de realidad aumentada o enriquecida, mediante la introducción de elementos propios de los videojuegos en el espacio escénico tradicional, esto es, en el plano físico.

En cada caso, será necesario establecer el tipo de relación que se genera entre el espacio físico y el virtual, entre el público y los actores, y entre el público entre sí, para después determinar de qué modo afecta cada propuesta de intervención tecnológica en la comunicación teatral y los mensajes subyacentes e interpretaciones de la obra que su espacio dramático parece desencadenar.

3. *Dream y Tempest: dos ejemplos de uso de la realidad virtual como espacio escénico*

Dream, la propuesta de la Royal Shakespeare Company, es una experiencia inmersiva inspirada en el bosque de *El sueño de una noche de verano*. De carácter experimental, es fruto de un proyecto de investigación enmarcado en el reto «Audiencias del futuro» (“Audiences of the Future”) al que el Departamento de Ciencia, Innovación y Tecnología británico ha destinado 39,3 millones de libras (UK Research and Innovation 2023). El Reino Unido está realizando una fuerte inversión en el terreno de las tecnologías inmersivas, lo cual implica un importante desembolso de dinero, pero también la creación de redes de colaboración entre distintos sectores: la universidad y los centros de investigación, las industrias culturales, el tejido empresarial y los fondos de inversión.

Pippa Hill, la encargada del guion y la narrativa, presenta el proyecto como un género híbrido a caballo entre los videojuegos, la música orquestal y el teatro (RSC, «Experiencing Dream», 2021). Se trata de introducir al espectador, sin que salga de su casa, en el mundo de *El sueño de una noche de verano* y permitirle interactuar con ese mundo. Pero, a diferencia de las propuestas de teatro jugable de Yoctobit, esto no implica poder dialogar con sus personajes: interceder ante Egeo para que este no imponga un marido a su hija Hermia, tratar de que Elena no se humille de ese modo o preguntarle a Oberón por sus supuestas infidelidades; sino que, en esta nueva pieza construida para las nuevas audiencias, se han eliminado todas estas pasiones humanas y lo que adquiere todo el protagonismo es la foresta mágica, el decorado en el que transcurría la comedia de Shakespeare.

Esta propuesta, por tanto, ha tematizado el espacio escénico al centrarse en la reconstrucción en realidad virtual de uno de los espacios de la obra, el bosque, a través de los ejes

fundamentales de la constitución de la escena una vez vaciada del componente humano, esto es, el decorado, la iluminación y la utilería, y ha prescindido por completo de cualquier estrategia lingüística que pudiera utilizarse para la generación de la escena. En esta escena virtual, los personajes y el escenario se fusionan al ser ambos objetos gráficos constituidos por el mismo tipo de materialidad digital, dejando al público la tarea de descubrir qué elementos son susceptibles de ser “animados”. De manera similar al cine, el espectador adquiere la perspectiva del interior de la escena, una foresta que parece extenderse de manera infinita. De hecho, el espacio del bosque que el espectador puede explorar, generado a partir de un escenario físico de siete metros cuadrados, equivale a unos siete kilómetros cuadrados en su dimensión virtual.

Por el contrario, solo se han conservado unos cuantos personajes secundarios de la obra original: Puck (convertido en un amasijo de piedras sin rostro) y las cuatro hadas que asisten a Titania, Moth, Mustardseed, Peaseblossom y Coweb. Sobre este espacio animado por hadas y duendes se ha construido un nuevo argumento, pero este es tan sencillo que el espectador fácilmente olvida cuál es el propósito de su aventura. El eje central de esta nueva pieza es una devastadora tormenta que ha arrasado el bosque –según sus creadores una metáfora de lo vivido durante la pandemia– y el hilo argumental trata de aunar al público y a los personajes en un intento común de repoblarlo antes de que amanezca.

La complejidad de la artillería tecnológica empleada es la base y la razón de ser que sustenta el proyecto: trajes de captura de movimiento, cascos para la captura de las expresiones faciales (solo para un par de personajes), el bosque virtual creado con *Unreal Engine* –un motor de juegos para gestionar la interacción del público en el espacio virtual–, un software llamado *Gestument* para sincronizar los movimientos de los actores con la generación de música en directo, y servidores de Amazon para poder dar soporte a una interacción con más de 7000 espectadores por media hora de sesión. A esto hay que añadir un escenario físico con pantallas gigantes en los tres costados del escenario en las que se proyecta el entorno virtual para que los actores puedan sentirse dentro del mismo durante la representación, este escenario está rodeado de 47 cámaras fijas y una móvil, micrófonos, las luces propias de un teatro, etc. (RSC, «Dream: Tech Rehearsal», 2021). La música de cien intérpretes de la Philharmonia Orchestra fue grabada para crear una ambientación sonora que envolviera al público e incrementara su sensación de inmersión, mientras que la voz del bosque corrió a cargo del músico Nick Cave. Los participantes pudieron asistir gratuitamente a *Dream* y por diez libras accedieron a la experiencia interactiva, aunque su interacción con el bosque virtual parece haberse limitado a encender unas cuantas luciérnagas o apartar unas ramas, sin que su participación realmente tuviera un efecto en la acción, lo cual la hace totalmente inconsecuente (Clapp 2021).

La mayor preocupación de los creadores se centró en que la tecnología fuese robusta (que la plataforma no sufriese una sobrecarga y cesase de retransmitir), que ese espacio virtual pareciera existir (que el periodo de latencia no se notase, esto es, que no hubiera un retraso o que la pierna de Puck no traspasase un tronco, por ejemplo) y que la intervención tecnológica en su conjunto tuviera sentido (Ellis, S. «Building (the) Dream», 1’55). Y es en este punto donde se aglutinan todos mis interrogantes. Como comenta Maggie Bain, una de las actrices de la compañía involucrada en el proyecto, es difícil conmovir o transmitir verosimilitud cuando no puedes ver la expresión en la cara de los espectadores, ni mirar a los ojos a tu compañero de reparto, o cuando debes exagerar los gestos para que el avatar los registre mínimamente («Building (the) Dream», 35’27). El actor se convierte en una suerte de titiritero, habitando dos espacios al mismo tiempo, pudiendo ver a su avatar en la pantalla para calibrar y corregir su actuación, pero dislocado del público. Es un desdoblamiento que exige el desarrollo de otros sentidos, como el oído y la percepción de conexión con un público al que no ve, pero siente presente. Probablemente con el tiempo se desarrollen nuevas habilidades actorales que incorporen y lleguen a dominar todo este aparataje tecnológico de la tecnología inmersiva, la cual abre otro espacio de posibilidad para los actores. Pero, a cambio, es indudable que la ganancia que ofrece la tecnología para encarnar cuerpos extraños corre a costa de sacrificar

otras dimensiones, pues se pierde la poderosa conexión física basada en la retroalimentación que proporciona el espectador en una experiencia presencial. En conclusión, la propuesta de la Royal Shakespeare Company, como escribe Alexis Soloski en su reseña para *The New York Times*, no es teatro sino una sofisticada demostración de una tecnología emergente: “But this isn’t proper theater. Or even improper theater. It’s a sophisticated demonstration of an emergent technology. Shakespeare is the pretext, not the point” (Soloski 2021).

A continuación, otra obra que hace uso de la realidad virtual como espacio dramático es *Tempest*, escrita y dirigida por Samantha Gorman de la agencia de creadores *Tender Claws* en colaboración con la compañía neoyorkina Piehole, dedicada a la investigación de los procesos de colaboración y autoría colectiva. De nuevo, aprovechando el valor simbólico de la obra shakespeariana, esta propuesta de teatro inmersivo e interactivo lleva a la realidad virtual una obra de amor y venganza inspirada en *The Tempest*.

A diferencia de *Dream*, que hizo una apuesta por la accesibilidad permitiendo que el público se conectase al espacio virtual simplemente a través de sus teléfonos móviles, ordenadores o tabletas, los espectadores de *Tempest* deben contar con unas gafas de realidad virtual (Oculus Quest o Rift) que cuestan en torno a los 400 euros. Por 15 dólares el espectador tendrá la oportunidad de participar en una de las representaciones de la obra, que dura unos 40 minutos, de una manera realmente interactiva, pues el público previsto es un grupo muy manejable de personas (un máximo de ocho, pero idealmente cuatro o cinco personas nada más). Al comienzo de la función, la presencia del espectador en el vestíbulo del teatro virtual se representa mediante un avatar genérico pero distinto para cada participante, pues cada uno de ellos lleva una máscara diferente, y, a pesar de que no tiene el uso de la palabra, puede moverse, usar sus manos, chascar los dedos, aplaudir, ladear la cabeza, coger objetos y, de este modo, interactuar con el entorno y con el personaje principal.

En el vestíbulo, el avatar de uno de los 11 miembros de la compañía de actores que participan en este proyecto recibirá a los espectadores y les introducirá en la ficción desde su perspectiva, dando a los participantes un papel en la obra. En principio, se convertirán en los espíritus invocados por Próspero, pero también podrán representar a Miranda y a Fernando, tendrán que defender a su anfitrión ante sus enemigos y al completar la obra habrán conseguido una “intimidad acelerada”, en palabras de Gorman, con un grupo de participantes anónimo (Chan, 2020). Las personas que han participado en esta propuesta coinciden en su sensación de haber vivido una experiencia social además de teatral, y el hecho de estar escondidos tras un avatar les ha permitido participar de una manera mucho más desinhibida en la obra que si esta hubiera tenido lugar en un teatro real (Chan 2020; Rodríguez 2020; Makayplays 2021).

Los actores detrás de los personajes son actores profesionales con una larga trayectoria en teatro inmersivo, lo cual los ha preparado a la hora de improvisar, cohesionar a un grupo de desconocidos, controlar su comportamiento y asegurar su participación. Estos actores han tenido, sin embargo, que aprender nuevas habilidades pues no estaban familiarizados con el lenguaje de los videojuegos ni con la realidad virtual, lo que ha supuesto tener que trasladar su interacción con el espectador a un espacio nuevo y aprender a manejar a su personaje con lo que Samantha Gorman denomina la “interfaz de marioneta” (“puppetry interface”) (Chan 2020).

El reto ha sido importante, pues al desarrollo imprevisto de cada representación en vivo, se añaden problemas técnicos que pueden acaecer en relación con la conexión y con el periodo de latencia, sobre todo si se accede desde un servidor muy lejano a Los Ángeles. El idioma puede en algunos sentidos también ser una barrera para comprender qué se espera del participante, pues el lenguaje de los actores es muy coloquial, mientras que un conocimiento previo de la obra de Shakespeare sirve de guía (Rodríguez 2020). Para Verónica Rodríguez, periodista especializada en realidad virtual que participó en una de las representaciones, la propuesta resultó estimulante pues pudo poner a prueba a la actriz que hacía de anfitriona y sentir que interactuaba en vivo con ella, al tiempo que, en los momentos de incertidumbre, fueron el resto

de los participantes los que le indicaron qué tenía que hacer, de tal modo que hubo una comunicación real y un sentido de comunidad entre los involucrados.

Contribuyó a generar estas emociones que el guión de la obra partiese de una estructura metanarrativa en la que el personaje-guía instruye a los participantes al inicio de la representación en su historia –se trata de un/a actor/actriz en horas bajas pues la producción de *La tempestad* en la que iba a participar con el personaje de Próspero se ha pospuesto–, les otorga un papel en la obra que debe representarse y les solicita su colaboración para tratar de reconstruir su visión de cómo debería llevarse a escena, en un movimiento extradiegético que facilita una mayor sensación de verosimilitud y conecta con el público desde su vulnerabilidad. Los espacios escénicos son múltiples, transportando al público del jardín de una mansión en Hollywood Hills, al balcón del teatro The Globe para representar la escena de los marineros en medio de la tempestad, pasando por la biblioteca donde cada participante le acercará diversos objetos que irán desencadenando en el personaje principal sus recuerdos de la ficción. Como se especifica en el guion de la obra, al final de la primera escena e inicio de la segunda el actor debe ir transformando su tono y su voz de manera progresiva para encarnar a Próspero e instar a los participantes para que adopten el papel de sus espíritus: “By the end of this scene and start of next section: the tone transition should have been completed from casual and personal all the way to getting more into the character of Prospero” (Gorman 2021: 8). En mitad de la función, sin embargo, se interrumpe la inmersión en la ficción cuando se hace una pausa para ir al baño, un guiño humorístico a la ruptura de la cuarta pared.

En su conjunto, esta arriesgada propuesta explora con bastante éxito las posibilidades del teatro inmersivo digital, a pesar de exigir una entrega considerable por parte de los actores y no ser accesible para un público general que no disponga de la infraestructura necesaria, como son las gafas de realidad virtual.

4. *El espacio escénico aumentado del teatro jugable de Yoctobit*

Yoctobit, un grupo de teatro experimental español liderado por Lara Sánchez Coterón, desarrolló en 2012 dos piezas singulares de lo que denominaron teatro jugable, las cuales ofrecían otra vía de intersección entre el mundo de los videojuegos y el teatro interactivo. Su pieza *Homeward Journeys* (viajes de vuelta) es una representación relativamente sencilla de unos 15 minutos de duración, esta vez en el espacio físico de un teatro real. A diferencia de las propuestas anteriores, esta es una aventura gráfica multijugador donde el avatar es una persona de carne y hueso, Claudia Picaporte, una ejecutiva al borde de un ataque de nervios, a la que el público debe ayudar a encontrar la ficha que le permitirá salir de su oficina, coger un avión y firmar un contrato con unos alemanes.

Los espectadores toman asiento en un pequeño anfiteatro en torno al escenario formado por una mesa de despacho, una silla y un mueble con cajones sobre el que reposa una impresora. El resto de los elementos son proyectados sobre el escenario (la puerta de salida, los papeles de la impresora y un marcador que recuerda al público el tiempo que le queda para salvar al personaje y los elementos que ha conseguido encontrar o no). Los espectadores colaborarán con el personaje a través de un único micrófono con el que podrán sugerir acciones a Claudia Picaporte en este particular juego de “search and find” que se desarrolla con una dinámica contrarreloj de siete minutos tras los cuales el juego acabará en éxito o fracaso. El espacio diegético del juego se traslada y forma parte de la escenografía física, mientras que la actriz, por su parte, juega el papel de avatar físico de la audiencia, en una inversión de los espacios y los roles que nos invita a reflexionar, no solo sobre el modo de vida acelerado y agresivo que hemos normalizado, sino también sobre las mecánicas de juego que adoctrinan en la eficacia veloz y la competición en lugar de la colaboración que fomenta esta pequeña pieza.

Mata La Reina es otro de los proyectos de teatro jugable de Yoctobit en el que se conjugan el teatro en vivo y el juego colaborativo. Se desarrolló entre mayo de 2011 y enero 2012

en Intermediae-Matadero de Madrid. Se trata de una propuesta de gamificación teatral desarrollada en un espacio mediado digitalmente en el que los jugadores-espectadores interactúan en vivo y en directo y ellos mismos generan parte de la experiencia, que será diferente en cada partida-representación. El juego está planteado para un número de entre 20 y 50 participantes, a los que se reparte un sobre a la entrada con unas instrucciones. Doce de ellos serán jugadores en activo y entrarán al espacio del juego, mientras que el resto del público se convertirá en el lumpen de un país distópico y se situará en los márgenes del tablero. Los jugadores se convierten en fichas humanas de un enorme tablero de hexágonos (la sala en su conjunto mide unos 400 metros cuadrados), sobre el que deben colocar baldosas en un orden prefijado para poder moverse y descubrir pistas que les ayudarán a derrocar a una reina despótica. Ni la reina ni sus droides, como denominan a sus leales súbditos, deben enterarse del plan de los jugadores-resistencia. El resto del público o lumpen puede ser llamado a unirse a la resistencia (cuando algún jugador es descubierto haciendo trampas) o permanecer expectante viendo los sucesos que acontecen. Al inicio de la obra, cuatro actores que encarnan a los droides permanecen iluminados y en *standby*. La escena se encuentra en penumbra y con música de fondo. Los actores inician un absurdo y cómico diálogo a través del cual se explica la situación al público: ha habido un reinicio en el reino, con la consecuente pérdida de memoria y desaparición de las baldosas que permiten el movimiento. En breve, la reina dará un discurso mediante una proyección en el que explicará a los ciudadanos las nuevas ordenanzas de movilidad.

En estas experiencias de teatro jugable es fundamental que el público participe, aunque sea con distintos grados de implicación, en el juego propuesto. El espacio dramático se solapa con el círculo mágico del juego, con el que comparte elementos comunes, pues ambos requieren del espectador su inmersión en una ficción o ilusión que, como nos recuerda Johan Huizinga, significa literalmente “dentro del juego”, del latín *inlusio*, *illudere* o *inludere* (1949, 11). Sin embargo, uno de los problemas encontrados en las primeras pruebas de *Mata La Reina* fue la falta de implicación en la trama del público que no tenía el papel de jugador, debido en parte a la ausencia de comunicación entre los dos sectores en los que se había dividido al público. Las pruebas con público permitieron al equipo de Yoctobit ir modificando las instrucciones que recibían los no elegidos para hacerles cada vez más partícipes de lo que estaba aconteciendo sobre el tablero de juego, y ofreciéndoles, en la tercera prueba, información privilegiada que podían comunicar a la Resistencia sin que les vieran los droides. Esta última estrategia tuvo el efecto de transformar al lumpen en una fuerza inesperada en el devenir de la partida:

Es decir, unas líneas de texto con ciertas indeterminaciones hicieron que el público se apoderase del juego de una manera que no habíamos presupuesto en los procesos de diseño y que ni siquiera habíamos intuido en los testeos anteriores. Según las reflexiones de algunos de los participantes/jugadores de esta sesión el juego que nosotros planteábamos fue visto como una provocación ante la que debían reaccionar: “Llegado un momento del juego, pensé que la verdadera idea del juego tenía que ver con la rebelión del Lumpen, y que lo que ocurría antes era una especie de experimento para ver cuánto tiempo tardaba un grupo de personas en rebelarse contra unas normas impuestas con arbitrariedad” (Coterón 2012a, 311).

La cita recogida por Coterón pone de manifiesto el funcionamiento del proceso de creación colaborativa entre los distintos colectivos involucrados, lo cual forma parte de uno de los objetivos de Yoctobit, esto es, el introducir “nuevos planteamientos en torno a las relaciones entre la autoría (diseñador de juego, artista, dramaturgo), la ejecución (avatar, performer, actor, bailarín) y la recepción (jugador, participante, espectador) de las piezas” (Coterón 2012b, 261). Otra seña de identidad del colectivo es la elección de la *low tech* como opción política y estética, pues a través de la gamificación del espacio escénico real es posible plantear un tipo de juego no mediado computacionalmente que genera una arquitectura más flexible, impredecible y potente para incitar a la creatividad y a la acción social.

5. Conclusiones

Para concluir, en este breve ensayo he descrito cuatro propuestas de lo que serían géneros híbridos a caballo entre el teatro inmersivo e interactivo y los videojuegos: las dos primeras vienen del mundo anglosajón y se caracterizan por una fuerte inversión y gran complejidad tecnológica con el fin de introducir en tiempo real a los espectadores en entornos de realidad virtual con actores en vivo, ya sea de manera directa y masiva a través de sus teléfonos móviles, ordenadores y tabletas o mediante cascos de realidad virtual. Por el contrario, las propuestas de Yoctobit utilizan una lógica inversa, la de recrear en el espacio físico del teatro las dinámicas de los videojuegos, subvirtiéndolos sus reglas y proponiendo nuevos entornos de colaboración entre personas anónimas.

La colaboración entre los participantes en torno a un objetivo común es un punto de unión entre las cuatro piezas, que consiguen un mayor o menor grado de cohesión del grupo dependiendo del número de espectadores por sesión, su grado y modo de interacción en el transcurrir de la historia y el tipo de espacio dramático en el que se desarrolla.

El principal reto del teatro inmersivo ya sea en un espacio virtual o en uno físico, como destaca Constanza Blanco Jessen, es “el intentar crear una estructura que permita que la audiencia verdaderamente tome el control creativo de la propuesta y evitar, así, que su rol de cocreador de la escena resulte solo ornamental” (2021, 12). En este sentido, para involucrar a los espectadores en la obra es necesario apelar a su creatividad dotándoles de un margen de acción que tenga verdadera relevancia en la trama, independientemente de dónde se lleve a cabo la escena, ya sea en un entorno virtual, como en *Tempest*, o en uno físico, como en *Mata La Reina*. El número de participantes dificulta esta tarea, como resulta obvio en el caso de *Dream*, pero es fundamentalmente la falta de argumento e interacción significativa con el público lo que dificulta la inmersión.

Como hemos visto, el espacio dramático que se reconstruye en los entornos virtuales se centra en los elementos de la escenografía (los decorados, la iluminación, los objetos, la ambientación sonora), pero reduce al extremo los signos lingüísticos, sobre todo en el caso de *Dream*. El tipo de interacción permitida para el espectador en estas piezas inmersivas también varía en gran medida, pero la mayor dicotomía es que el espacio dramático en los entornos de realidad virtual no facilita aún la interacción lingüística para el público, lo que produce un desequilibrio en relación con los intérpretes que actúan en vivo. Para eliminar esta barrera, distintas producciones de teatro inmersivo en espacios físicos también han transformado el uso del lenguaje escénico y han optado por la mímica, la expresión corporal y la danza, como en *Sleep No More* de Punchdrunk (Gezgin, Ö., Imamoğlu, Ç 2023). En este punto convergen estas propuestas, que nos impulsan hacia futuros posibles, con otras del teatro de vanguardia. En su transformación de las convenciones teatrales parecen cumplir la cuarta ley de los medios de McLuhan según la cual toda innovación produce una recuperación, al recuperar el ancestral uso de las máscaras, las marionetas y el lenguaje gestual. Además de prescindir del lenguaje como medio privilegiado de comunicación dramática en un intento de posicionar en igualdad de condiciones a público y actores, esta elección estética tiene como efecto secundario aislar la percepción del espectador en torno a un aspecto genérico del lugar o del personaje, invitándole a rellenar el resto de la información y así contribuir de cierta manera en la construcción de la escena¹.

Sin embargo, nos resultan más estimulantes las propuestas que utilizan las dinámicas de juego y la comunicación oral como herramientas básicas para canalizar la interacción de la au-

¹ Esta tendencia puede apreciarse también en las propuestas del Teatro Lliure para la temporada 2022-2023: actores cuyos rasgos faciales son borrados por una malla (*La plaza*, de la compañía El Conde de Torrefiel) o una gran máscara (*Domestic violence*, de Markus Öhrn), incluso marionetas gigantes como la actriz robot de *Happiness*, de Dries Verhoeven. La profundidad de la conexión que pueda establecer el público va también intrínsecamente unida a su número, variando desde la percepción de la tenue presencia latente de los 7000 espectadores por sesión de *Dream*, a la potente conexión con el único espectador de *Tête-à-tête* (2012) de Stéphane Gladyszewski.

diencia entre todos los espacios y colectivos implicados: tanto entre sala (el público) y escena (los actores), como entre distintos tipos de espectadores, más o menos activos. Pero cuanto más nos acostumbremos a interactuar mediante avatares en los espacios virtuales más difícil es establecer la frontera entre el espacio físico y el virtual, entre la conexión con el otro y la desconexión. Lo que suele acontecer en demasiadas ocasiones es que la generación de una reflexión profunda en torno al mundo que nos rodea se inhabilita cuando el teatro sacrifica su filo crítico en pos de una experiencia sensorial novedosa. En el contexto actual, un momento postpandemia marcado por una intensificación de la política de bloques y telones de acero, considero que es vital para el teatro reflexionar sobre su papel social, no solo en su calidad de termómetro de las tensiones y males de nuestro tiempo, sino como brújula que guía y apunta hacia posibles soluciones. En este sentido, encuentro mucho más relevantes las iniciativas de Yoctobit que las dos primeras, pues reivindica el espacio dramático físico como lugar de encuentro, conexión con el otro y exhortación a la acción, lo que probablemente ya supone una alternativa novedosa en una vida cotidiana completamente atravesada por los simulacros digitales.

Bibliografía

- BAIN, M., ELLIS, S. Y PERRY, S. «Building (the) Dream», *RSC Workshop at Beyond conference*, 2021. <https://youtu.be/JVSM-pUBRMVg>
- BLANCO JESSEN, C. «¿Juego performativo o gamificación escénica? Qué es una gameformance y por qué a la escena interactiva debería interesarle». *Estudis escènics*, núm. 46 (2021), 1-14. <https://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/717>
- CHAN, N. «VR Immersive Theater in The Under Presents: Tempest! », entrevista en vídeo a Samantha Gorman para *Adam Savage's Tested*, 10 de julio 2020. <https://youtu.be/fSQD8DBLODE>
- CLAPP, S. «Dream Review – The RSC's Hi-Tech Shakespeare Only Goes So Far», *The Guardian*, 21 Mar 2021. <https://www.theguardian.com/stage/2021/mar/21/dream-review-rsc-royal-shakespeare-company-nick-cave-the-litten-trees-fuel>
- CREATIVE ECONOMY TEAM. «'Dream' Makers: Immersive Performance Futures», 22 de marzo 2022. (Vídeo, 27'15). <https://www.youtube.com/watch?v=dFuRUnaYizA>
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L., *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis 2017.
- GEZGIN, Ö., IMAMOĞLU, Ç. «Audience behavior in immersive theatre: an environment-behavior studies analysis of Punchdrunk's *Sleep No More*», *Studies in Theatre and Performance*, Routledge, 08 Mar 2023. <https://doi.org/10.1080/14682761.2023.2185928>
- GORMAN, S. «“Tempest” by Tender Claws», guion definitivo representado por la compañía. https://files.cargocollective.com/26350/Tempest_Tenderclaws_Final_Release_Script.pdf
- HUIZINGA, J. [1938] *Homo Ludens: A study of the play element in culture*. London: Routledge and Kegan Paul, 1949.
- MAKAYPLAYS VR. «VR IMMERSIVE THEATER! | The Under Presents: Tempest», 12 de febrero 2021. <https://youtu.be/Kk-MIUgWI1b4>
- MILGRAM, P. / TAKEMURA, H. / UTSUMI, A. / KISHINO, F. «Augmented Reality: A class of displays on the reality-virtuality continuum», en: Das, H. (ed.): *Proceedings of Telem Manipulator and Telepresence Technologies*, SPIE 1995: 2351-34.
- SÁNCHEZ COTERÓN, L. *Arte y Videojuegos: mecánicas, estéticas y diseño de juegos en prácticas de creación contemporánea*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012a.
- SÁNCHEZ COTERÓN, L. «Yoctobit Teatro Jugable», *Música para Camaleones, el black álbum de la sostenibilidad cultural*. Madrid-Barcelona: Ed. Transit 2012b: 78-83.
- SOLOSKI, A. «Review: Living the 'Dream,' on Your Laptop or Phone», *The New York Times*, 17 Mar 2021. <https://www.nytimes.com/2021/03/17/theater/review-dream-royal-shakespeare-company.html>

- STEPHENSON, N. *Snowcrash*. Nueva York: Bantam Spectra 1993.
- RODRÍGUEZ, V. «Experiencia Probando Tempest de The Under Presents Teatro VR», *La Madriguera - Experiencias de Realidad Virtual Narrativas, Artísticas, Sociales*, 13 sept 2020. <https://youtu.be/MnA3QcXyRPo>
- ROYAL SHAKESPEARE COMPANY. «Experiencing Dream», 5 de marzo 2021. https://www.youtube.com/watch?v=zk_fGaxGEXE
- ROYAL SHAKESPEARE COMPANY. «Dream: Tech Rehearsal», 5 de marzo 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=TehVurog-W1E>
- UK RESEARCH AND INNOVATION. «Audiences of the Future Challenge». 13 de febrero 2023. <https://www.ukri.org/what-we-offer/our-main-funds/ukri-challenge-fund/artificial-intelligence-and-data-economy/audience-of-the-future-challenge/>

Mímesis de la memoria transnacional en Blutorangen (2015) de Verena Boos

GARBIÑE IZTUETA GOIZUETA

garbine.iztueta@ehu.eus

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen

En este artículo se abordarán varios aspectos de la mimesis de la memoria en la novela *Blutorangen* (2015) como estrategias narrativas clave para la representación de la memoria (Basseler/Birke y Neumann) y post-memoria transnacional en contextos dominados por el silencio. Se pone el foco en el análisis del multiperspectivismo, de la modalización y de las metáforas espaciales de la memoria que se encuentran en los diálogos. Especial atención recibirá el diálogo interior, por contribuir en la novela de Boos especialmente al efecto de inmediatez y distancia cero del proceso más íntimo de la memoria transnacional del trauma de supervivientes exiliados republicanos en la Guerra Civil.

PALABRAS CLAVE: *Blutorangen*, mimesis de memoria, post-memoria, memoria transnacional, diálogo interior

Abstract

This article will address some aspects of the mimesis of memory in the novel *Blutorangen* (2015) as key narrative strategies for the representation of transnational memory (Basseler/Birke and Neumann) and post-memory in contexts dominated by silence. The focus is on the analysis of multiperspectivism, modalization and spatial metaphors of memory which appear in the dialogues. Special attention will be given to the interior dialogue, as it contributes especially in this work to the effect of immediacy and zero distance regarding the intimate process of transnational memory of the trauma of Republican exiled survivors of the Civil War.

KEY WORDS: *Blutorangen*, mimesis of memory, post-memory, transnational memory, interior dialogue

1. Introducción

La novela *Blutorangen* (2015) ha sido aclamada por su contribución a la memoria de uno de los motivos traumáticos de la sociedad alemana todavía relativamente poco literarizado hasta la actualidad. Se trata de la memoria alemana sobre las conexiones entre el nacional-socialismo y el bando nacional en la Guerra Civil española y en los años posteriores durante el Franquismo en España, así como la Segunda Guerra Mundial en el contexto europeo. Por tanto, se trata de una contribución a la memoria transnacional, como memoria compartida que reconoce las interconexiones entre las experiencias históricas, sociales y culturales de distintas sociedades y de sus interpretaciones.

El artículo¹ se centrará en una selección de aspectos de la mimesis de la memoria, es decir, de técnicas narratológicas para la representación de procesos de memoria en la ficción narrativa aún no abarcados en la crítica sobre *Blutorangen*. Se trata de aspectos que arrojan luz sobre la configuración de la memoria transnacional sobre la Guerra Civil Española, Franquismo y

¹ El presente artículo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación financiado por MINECO “GERNIKA(S): Representación, transmedialidad y resemantización de un trauma histórico” MINECO: PID2021-125952NB-I00 (2022-2025) y del grupo de investigación “La literatura como documento histórico” (GIU21/003) financiado por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (2022-2025)

Segunda Guerra Mundial en la novela de Verena Boos. Asimismo, aspectos ya aludidos en previos estudios se ampliarán y profundizarán por considerar que es importante destacar su papel en la representación de la memoria y post-memoria transnacional. Se defenderá la hipótesis de que la inmediatez como signo de autenticidad será un significativo efecto estético logrado por las técnicas de mimesis de la memoria en *Blutorangen*. Para ello, se analizarán las estrategias más destacables para representar la recuperación de la memoria y creación de la post-memoria por parte de varios personajes de la novela. El conjunto y la interacción de dichas memorias individuales conformarán al final de la novela una memoria transnacional. Se pondrá el foco en la centralidad de los diálogos en la novela, especialmente de los diálogos interiores y su correlación con las metáforas espaciales de la memoria en la configuración de la memoria transnacional.

El artículo se estructurará en cuatro partes: tras una primera revisión de las técnicas narratológicas para la representación de procesos de memoria, la recepción de la novela y sus contribuciones literarias más relevantes, en una segunda parte se pondrá el foco en las estrategias narrativas relacionadas con la inmediatez y en una selección de metáforas espaciales de la memoria, para destacar su valor estratégico narrativo en cuanto a la configuración de la memoria y post-memoria transnacional. La tercera parte pondrá el foco en un tipo especial de diálogo que destaca en la novela y contribuye especialmente al efecto de inmediatez en la representación de la configuración de la memoria transnacional: el diálogo interior. Por último, se formularán las conclusiones y se esbozarán posibles líneas interesantes de investigación para el futuro.

2. *Blutorangen y estrategias de mimesis de la memoria*

En *Blutorangen* (2015, *Naranjas de sangre*, 2017) de Verena Boos (1977-), la protagonista Maite es de origen español, establecida en Alemania en la década de los 90 tras haber llegado a Múnich como estudiante Erasmus. Pocos meses tras su llegada a Múnich se ve confrontada con el descubrimiento de la pertenencia de su padre Francisco a la División Azul y de su participación como miembro de dicha División apoyando a la *Wehrmacht* en el Frente ruso en la Segunda Guerra Mundial. Hasta entonces Maite, más allá de ser consciente de la carrera de su padre en la Guardia Civil, había sido ajena al pasado de su propia familia durante la Guerra Civil y años posteriores. Aquí arranca uno de los conflictos de la novela y el camino de Maite para descubrir el pasado y lograr que su familia rompa el silencio sobre las culpas del pasado.

De esta forma se vincula el proceso de Maite con el concepto de post-memoria, pues a partir de una fotografía que actúa como activadora de memoria la protagonista se embarca en el proyecto de establecer la post-memoria de su familia, definida por Marianne Hirsch como la relación que la generación posterior a aquellos que vivieron un trauma colectivo o cultural establece con las vivencias de la generación anterior, experiencias que la generación posterior sólo recuerda por medio de historias, imágenes o comportamientos con los que crecieron (Hirsch 2008: 106). La relación de Maite con las vivencias de la generación anterior ha estado, no obstante, dominada por el silencio, por imágenes ocultas y comportamientos indescifrables para una niña y adolescente. Paralelamente a su nueva mirada hacia su familia, también en Alemania, Maite irá descubriendo la difícil vida de Antonio, el abuelo de su novio Carlos, como superviviente de la Guerra Civil, huido en 1939 de un pueblecito de Valencia, refugiado y exiliado republicano, posteriormente establecido en Múnich. El camino de Maite se puede describir como un proceso de elaboración de la post-memoria silenciada en su familia a través de la memoria comunicativa² que ella busca activamente tanto en su propia familia como en la familia del exiliado Antonio.

² Definida por Jan Assmann como la memoria que vive en las interacciones y comunicaciones cotidianas familiares, y que por ello alcanza un periodo aproximado de 80 años, el espacio temporal de 3 generaciones. Se diferencia, por tanto, de una memoria institucional, sostenida por Instituciones de conocimiento, enseñanza, transmisión e interpretación, cultivada por especialistas invocada o celebrada en ocasiones especiales; no está formalizada ni establecida por formas de simbolización material, sino que se sostiene en la comunicación intergeneracional y en rituales y gestos familiares (2010: 111)

La historia está relatada en cuatro líneas temporales que cuentan las biografías del republicano exiliado Antonio y del Guardia Civil retirado Francisco. En sus estudios sobre la mimesis de la memoria, Basseler/Birke (2005, 2022) y Neumann (2010) señalan la representación de varias líneas temporales que se pueden entremezclar de formas múltiples y complejas en el relato como una de las estrategias principales para la representación de procesos de memoria en la ficción narrativa. El primer capítulo de la novela sitúa al lector en agosto de 2004, concretamente en una escena de exhumación de 7 cadáveres de una fosa común en un pueblo de Valencia, en el marco de acción de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. A esta exhumación asiste la protagonista Maite como testigo y acompañante.

Esta línea temporal es la parte que abarca el viaje de gran parte de la familia política de Maite y ella misma desde Múnich al pueblo de Antonio, suegro de Maite, para asistir a las tareas arqueológicas y recuperar el cuerpo del padre de Antonio, asesinado y hecho desaparecer en los últimos días de la Guerra Civil. Precisamente tras este suceso traumático Antonio huyó con su mujer e hijo primero a Francia y después a Alemania, desde donde ya sólo viajó por trabajo a España y nunca a su pueblo, hasta este momento de 2004. Este presente estará en tensión con varios momentos del pasado como parte de la mimesis de la memoria, del mismo modo que en varios personajes de la novela se producirá una tensión entre el sujeto que recuerda y el sujeto recordado, como parte del proceso de la reconstrucción de la memoria (Basseler/Birke 2005: 134, 2022: 227; Neumann 2010: 336).

En diálogo con esta primera línea temporal se encuentra una segunda anterior entre agosto y diciembre de 1990, que refleja la partida de Maite a Múnich para realizar su año de estudios como estudiante Erasmus, el inicio de su relación con su futuro marido Carlos, nieto de Antonio, de familia germano-española, y el descubrimiento de Maite, a partir de una fotografía que sirve como artefacto de la memoria y rastro del pasado³ silenciado de su propia familia, empezando por la participación de su padre en el frente ruso en la División Azul en 1941. Esta línea temporal es especialmente importante, porque es el punto de partida del proceso de post-memoria, Maite empieza a reinterpretar los silencios, las imágenes y los comportamientos, además desde una consciencia transnacional.

La tercera línea abarca desde marzo de 1939 hasta 1941, empieza con una escena en otro pequeño lugar cerca de Valencia enmarcada en una batalla de la Guerra Civil, con focalización principalmente en el joven Antonio. Es el punto en que la Guardia Civil, al no poder encontrar al joven Antonio, hace desaparecer al padre. En esta línea también se incluye la huida de Antonio con su mujer e hijo de España a Francia y posteriormente a Alemania.

Y una cuarta línea, entre 1941 y 1943 y años posteriores, que aparece en un punto ya mucho más avanzado de la novela, cuenta lo sucedido a Francisco, padre de Maite, antes y después de alistarse con apenas 17 años en la División Azul: su proceso de brutalización en el frente de Leningrado luchando para Hitler, la pérdida de su mejor amigo allí y las heridas que lo marcan de por vida.

Estas cuatro líneas temporales⁴ se van alternando sin un patrón definido y cada línea va integrando continuamente saltos hacia el pasado y saltos hacia el futuro, como parte de la representación de los complejos procesos de la memoria de varios personajes. Relacionado con dicha representación se entienden, asimismo, las distintas focalizaciones dentro del marco de un relato con voz narrativa heterodiegética, hasta que muy al final de la novela la protagonista

³ La fotografía como artefacto de memoria en *Blutorangen* merece un estudio específico en futuros trabajos. Las contribuciones de Hirsch (1997) sobre la fotografía, la memoria y post-memoria son para ello especialmente relevantes. Destaca en sus estudios el acento en el gran potencial transgeneracional de fotografía como externalización de la memoria, como rastro del pasado, como artefacto activador y como elemento narrativo de la memoria. Ruchatz también ofrece una contribución interesante sobre la fotografía como externalización y rastro de la memoria, y relaciona las fotografías privadas familiares con la memoria comunicativa (2010: 373).

⁴ Para un resumen compacto del argumento y un análisis detallado de personajes, generaciones, estructura narrativa y referencias al tema de la memoria entre otros, véase Helmes (2021).

Maite cierra el relato en primera persona, una vez su padre ha fallecido y ella ha concluido su labor de elaboración de la memoria familiar. Tanto la mediación narrativa de la memoria mediante la tensión entre el sujeto recordado y el sujeto que recuerda como la perspectiva de la memoria son dos ingredientes narratológicos también destacados por Basseler/Birke (2005: 134-140, 2022: 226-232) y Neumann (2010: 335-336, 338-339). Al multiperspectivismo del relato se une la combinación de diálogos en estilo directo, estilo indirecto con menor frecuencia y diálogos interiores, así como la inclusión de pasajes de fuentes bibliográficas históricas, y pasajes diegéticos con focalizaciones internas que se refieren a lo que oculta lo silenciado. Con estos rasgos se evidencia el esfuerzo de Boos por acercar al lector lo máximo posible al proceso de configuración de memoria y post-memoria transnacional de cada uno de los sujetos mediante diversas estrategias de distancia cero que se abordarán en el artículo.

Dos elementos más de la mimesis de la memoria también presentes en la novela consisten, por una parte, en el papel clave del espacio (Basseler/Birke 2005: 130-134, 2022: 223-226; Neumann 2010: 340) y, por otra parte, la estrategia del narrador poco fiable (Basseler/Birke 2005: 140-141, 2022: 232-234; Neumann 2010: 338). La función del espacio como desencadenante de la memoria, como espacio recordado y como espacialización del tiempo es fundamental en la novela por su potencialidad de las metáforas espaciales de la memoria. La estrategia del narrador poco fiable, en el sentido de que en el relato se hacen visibles incoherencias, reinterpretaciones, divergentes versiones de un mismo pasado, se emplea como invitación al lector a mantener una mirada crítica y reflexiva hacia las dificultades y logros del o los sujetos que recuerdan. Ambos elementos tienen relevancia porque aproximan al lector e incluso lo implican en el proceso mental de la configuración de la memoria y en la reflexión sobre dicho proceso.

Las críticas han valorado de la novela especialmente el haber establecido las conexiones entre los puntos de vista de Alemania y España con relación a la memoria sobre la Guerra Civil, a las conexiones entre Hitler y Franco, a la memoria sobre los refugiados, a los campos de concentración, y a la memoria transnacional (Augustin 2020: 127-142). Estudios como el artículo de Auweiler (2019), además, se han referido a la pertenencia de *Blutorangen* a lo que en el ámbito de la literatura en español se ha designado como “literatura de la memoria”, que empezó a florecer a partir del año 2000 coincidiendo con el cambio de paradigma en el discurso y estudios de la memoria respecto a la Guerra Civil, a la posguerra y al Franquismo, con el innegable impulso de iniciativas como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica y la elaboración de la *Ley de la Memoria Histórica* (Auweiler 2019: 256). Auweiler enumera los rasgos específicos de la literatura de la memoria, en la que se circunscribe la novela de Boos: acción centrada en la reconstrucción de un acontecimiento traumático del pasado o el destino de un personaje en ese pasado, muy frecuentemente mantenido en silencio o incluso realmente olvidado en el ámbito familiar; multiperspectivismo y elaborado tratamiento de la temporalidad en el relato que sirve de muestra de diversas y divergentes versiones del pasado (Auweiler 2019: 258-261); protagonismo de una figura perteneciente a la generación de los nietos de la Guerra Civil (Auweiler 2019: 257); ejercicio literario de plasmar la complejidad del pasado huyendo de presentaciones maniqueas e integrando la innovación de humanizar al victimario (Auweiler 2019: 258).

Domínguez (2021) destaca, además, la presencia de rasgos de la novela negra en la novela de Boos como forma de plasmar la memoria transnacional: Domínguez interpreta la investigación de Maite sobre el enigma del pasado de su padre como aproximación al género negro y destaca que la novela se centre en la visión de la generación más joven.

En los apartados que siguen se complementarán los estudios realizados hasta la actualidad sobre la novela de Boos ofreciendo una aproximación a estrategias de mimesis de la memoria transnacional, con el objetivo de poner el foco en aquellas técnicas que producen un gran efecto de inmediatez y proximidad respecto al proceso de recuperación y configuración de la memoria transnacional. Se considera que *Blutorangen* aún no ha sido estudiada

en profundidad con relación a la representación narrativa de la complejidad de la memoria transnacional y la post-memoria.

El análisis se detendrá en estrategias de mimesis de la memoria que inciden en la inmediatez unida al multiperspectivismo: por ejemplo, el uso del presente en referencia a diferentes líneas temporales, el manejo de la modalización y el diálogo interior; asimismo, se abordará el uso de espacios metafóricos que hacen su aparición en los diálogos y conectan tanto los distintos niveles temporales como los cuatro lugares principales de la novela (España, Alemania, Francia y Unión Soviética) y logran el efecto de simultaneidad a la que Auweiler también ha aludido (2019: 259).

3. *Diálogos como elementos centrales de la mimesis de la memoria transnacional*

Blutorangen aborda la labor coral de diversos personajes, que configuran una memoria que trasciende las fronteras, de acuerdo con el concepto de memoria transnacional que pone el foco en los movimientos y conexiones de las memorias colectivas más allá de las fronteras nacionales (De Cesari & Rigney 2014, Rigney 2015). Con este concepto se destaca además la aparición de nuevas perspectivas sobre el pasado desde múltiples puntos de vista, lo que a su vez abre la posibilidad de afiliaciones entre actores hasta el momento no relacionados. Se entiende desde esta óptica transnacional la memoria como una dinámica que opera a múltiples escalas entrelazadas y que implica conductos, intersecciones, circuitos y articulaciones (De Cesari & Rigney 2014: 6).

En la novela se refuerza la idea del movimiento de la memoria tanto mediante diversas metáforas espaciales como acercando al lector al máximo posible a los diversos sujetos que elaboran su memoria y a las escenas claves de comunicación entre ellos. Es en los diálogos donde especialmente se van entrelazando y articulando las diversas perspectivas sobre el pasado, el lector se va desplazando entre distintas posiciones. Además, es en torno a los diálogos donde el lector encuentra un número considerable de metáforas espaciales de la memoria que inciden en la dimensión transnacional.

3.1. *Diálogos e inmediatez en la mimesis de memoria*

La novela está narrada por un narrador omnisciente heterodiegético muy hasta el final. El inicio de la novela se produce *in medias res*, con focalización interna de la protagonista Maite; la narración está en tiempo presente, como en la mayor parte de la novela. Con ello ya se evidencia desde el principio la gran inmediatez de la narración, aunque el lector se traslade a diversos momentos de los siglos xx y xxi: “Sieben liegen da. Gleich holt man sie raus. Es wird still” (Boos 2017 (2015): 11) (“Allí yacen siete. Enseguida los van a sacar. Se hace el silencio” (Boos 2017: 11)⁵. La proximidad para con la acción que se relata y el multiperspectivismo que sitúa al lector además en diversas posiciones inciden así desde el principio de la novela en la inmediatez y cercanía respecto a los diversos procesos de memoria de varios personajes y a la post-memoria de Maite.

En línea con lo anterior, un rasgo en común en casi todos los diálogos de la novela es el estilo directo en el marco del relato en presente y con la parte diegética limitada a plasmar movimientos, gestos e información sobre el espacio.

Todo ello indica que la novela concede voz propia a los distintos agentes implicados en la Guerra Civil Española y la Dictadura Franquista. Asimismo, se muestra una clara conexión con

5 Cuando se trate de citas breves de menos de hasta una línea se facilitará la traducción realizada por Francisco García Lorenzana en el mismo texto a continuación para facilitar una lectura más fluida. En las siguientes citas de la novela se indicará tanto en la cita original como en la versión traducida sólo el número de página.

la específica contribución literaria a la tarea de elaborar la post-memoria familiar y cultural transnacional de la Guerra Civil, el Franquismo y la Transición.

La importancia de los diálogos entre Antonio y Maite radica en la contribución que hacen a la mimesis del proceso de memoria y post-memoria respectivamente: en torno a sus conversaciones el lector asiste al proceso de cada uno de los personajes a través de las palabras que pronuncian, no pronuncian, las reflexiones sobre los silencios del pasado, y las valoraciones que hacen sobre la evolución de su comunicación. Mediante distintas modalizaciones (como el estilo directo libre, el indirecto y el indirecto libre), así como gracias a la focalización interna en torno a los diálogos tanto desde la perspectiva de Maite como de Antonio, ambos personajes se irán conociendo en largas conversaciones en un entorno doméstico frecuentemente en la cocina de Antonio y alrededor de una copa de vino e irán descubriendo el proceso del otro además del suyo propio.

Los primeros diálogos entre Antonio y Maite están presentados en estilo directo libre, acercando así al lector desde el inicio de la relación de ambos lo más posible a ambos personajes. Entre las palabras de ambos van construyendo una memoria transnacional poco a poco y Antonio respeta el ritmo de Maite en su aprendizaje sobre datos y hechos de la Guerra Civil y el nexo entre el nazismo y el franquismo, los campos de refugiados en Francia, la evolución del comunismo en Europa, para revelarles en los momentos adecuados la información y las vivencias propias más íntimas que vayan poco a poco completando la post-memoria de la joven. De este modo Maite accede a lo que en los estudios de post-memoria se señala como la historia en el contexto de la memoria autobiográfica, transmitida en una comunicación informal del día a día (Assmann 2010: 117). La memoria, por tanto, alimenta su relación y las bases de su relación los guían además en un inmenso proyecto para recuperar la memoria del padre asesinado de Antonio: la recuperación de su cuerpo en el pueblo y su memoria. Entre ambos crean una comunicación sincera y abierta, con una escucha activa.

Los diálogos entre ambos personajes, más adelante en alternancia entre estilo directo e indirecto, sirven, además, para que Antonio verbalice por primera vez su memoria personal biográfica como “dreimal hintereinander Opfer des Faschismus” (193 (“tres veces seguidas víctima del fascismo” (179)): su huida de España en 1939, su periodo en el campo de refugiados en Angulema con su mujer Julia y el aún bebé Paul por unos meses, su suerte al escapar del destino de ser internado en Mauthausen (197-198)⁶. Un valor significativo de dichos diálogos consiste en que tras tantos años Antonio ha encontrado por primera vez una persona que le pregunta directa y abiertamente y con verdadera curiosidad sobre su pasado (61), ya que su propio hijo Paul nunca ha preguntado, quizá según la visión de Margot, la esposa de Paul, porque: “Paul konnte nicht fragen. Ihm war der Vater zu fern und die Geschichte zu nah” (61) (“Paul no podía preguntar. Para él su padre estaba demasiado lejos y la historia demasiado cerca” (58)). Antonio representa así la necesidad de ser escuchado y legitimado para terminar con el silencio (197-198). A ello se une también la labor de transmisión que realiza respecto a Maite de la memoria republicana sobre la Guerra Civil, de su visión transnacional, que abre en primer lugar los ojos de la joven y la hace consciente de su desconocimiento total.

Cabe destacar el foco que a través de la diégesis se pone en lo silenciado en estos y todos los diálogos de la novela. Gracias a las distintas focalizaciones sobre lo silenciado se tiene también acceso a las percepciones, valoraciones y reflexiones sobre el silencio: “Maite musste entdecken, dass er [Antonio] ihr noch längst nicht alles erzählt hatte. [...] Wie [...] seine Flucht mit der Guardia Civil zusammenhang, darüber hatte er geschwiegen ebenso wie über die Nacht, in der alles endete und alles begann” (205)⁷. El diálogo entre Antonio y Maite, por

6 Cuando en el texto se hace referencia a un pasaje de la novela sin cita directa, la página facilitada corresponde a la versión original.

7 “Maite tuvo que descubrir que él [Antonio] no se lo había contado todo. [...] había callado la relación que tenía su huida con la Guardia Civil, así como sobre la noche que todo terminó y todo empezó” (187).

tanto, necesita 12 años hasta que él revele su trauma, su secreto y su sentimiento de culpa que el lector ya conoce mediante sus diálogos interiores: lo sucedido la noche que su padre es asesinado, su culpa del superviviente y su huida no por convicciones políticas, sino por puro miedo. Ambos personajes, mediante sus conversaciones, constatan haber estado dominados por el silencio. Antonio ha silenciado su secreto por propia decisión y por falta de interlocución en su entorno, mientras que Maite descubre el poder ejercido por el silencio de las figuras de poder en su familia. A partir de este punto ambos personajes romperán el silencio en sus respectivas familias, iniciarán la vía de la memoria comunicativa y al mismo tiempo los caminos de ambas familias formarán parte de la memoria transnacional. Y finalmente de las palabras pasarán a las acciones para conmemorar a las víctimas.

Es relevante, además, que desde distintas perspectivas se van evaluando los discursos pronunciados en el camino de la recuperación de la memoria, y se aprecia la necesidad de una reformulación a medida que el proceso de recuperación de la memoria va avanzando. Por ejemplo, avanzado el relato de la novela, Antonio evalúa sus propias palabras en su relato ofrecido a Maite años antes, y se muestra crítico respecto a su propia aproximación a la memoria al inicio de su comunicación con Maite:

Er [Antonio] erzählte vom Bürgerkrieg in diesen faktischen Duktus, den sie sich alle zugelegt hatten, Verlierer, Opfer, Täter, Verfolgte, Soldaten beider Seiten: Wir gingen im Sommer 1939 nach Frankreich. Wir flohen vor der Repression. In Frankreich kamen wir in ein Flüchtlingslager. Im Juni 40 marschierten die Deutschen ein. Im August wurden wir getrennt, ein dummes Missverständnis. Diese Sätze rochen nach nichts. Sie bluteten nicht. Man redet, aber es ist kaum anders als Schweigen (307)⁸.

En este pasaje, que combina la diégesis con el relato de palabras en estilo directo, Antonio declara su propio primer discurso de la memoria de 12 años atrás insuficiente: por una parte, se refieren los hechos más destacados desde el “nosotros” (la memoria del colectivo, sin llegar a adentrarse en el sujeto individual de los diálogos interiores de Antonio, que se abordarán en el tercer apartado); y, por otra parte, la perspectiva de Antonio iguala ese primer discurso, basado exclusivamente en hechos, con el silencio, por su falta de autenticidad humana: “Diese Sätze rochen nach nichts. Sie bluteten nicht.” (“Estas frases no olían a nada. No sangraban”).

No obstante, también se incide en el valor de esos primeros diálogos imperfectos como primer paso en el camino tanto de Antonio como de Maite en su elaboración de la memoria. Antonio debe aprender a empezar a hablar de verdad más allá de los hechos y Maite hace un trabajo de escucha, de lectura, de investigación, de resemantización de sus propios recuerdos fugaces a los que no había prestado atención, de compartir sus descubrimientos con sus seres queridos, hasta que tal como desde la perspectiva de Antonio leemos “Von den Büchern und den Fakten drang sie [Maite] zu den persönlichen Fragen vor, es war ein Umkreisen der Dinge, sie rückte ihm auf den Leib, bis sie irgendwann an der Grube angekommen wären” (308)⁹. Así pasan de iniciar la memoria comunicativa a performar la memoria al recuperar el cuerpo del padre de Antonio para legitimar y dignificar su memoria. Cabe señalar además que, aunque ambos personajes son originarios de dos poblaciones muy próximas entre sí en Valencia, su

8 “[Antonio a Maite] Le habló de la guerra civil desde el punto de vista de los hechos, a la que se habían apuntado todos, perdedores víctimas, verdugos, perseguidos, soldados de ambos bandos: en el verano de 1939 nos fuimos a Francia. Huimos de la represión. En Francia, nos internaron en un campo de refugiados. En junio del 40, entraron los alemanes. En agosto nos separamos por un tonto malentendido. Estas frases no olían a nada. No sangraban. Se hablaba, pero no se diferenciaba demasiado del silencio” (284). En las citas más extensas que una línea se facilitará la cita original en alemán en el cuerpo del artículo y la cita de la edición traducida al castellano por Francisco García Lorenzana en la correspondiente nota a pie de página.

9 “de los libros y los hechos pasó a las preguntas personales, fue un abanico de cosas lo que le echó encima hasta que de alguna manera [Antonio y Maite] llegaron a la fosa” (284).

proceso transnacional ha empezado en Alemania para culminar el proceso en Valencia, y como proceso cognitivo-emocional, el proceso ha empezado con hechos y datos de fuentes históricas, para adentrarse en lo emocional y físico, hasta ejercer la memoria performativamente mediante ritos relacionados con el cuerpo.

La comunicación transgeneracional que se produce entre Antonio y Maite, no se produce en la novela entre Francisco padre y Maite hija. El pasado del padre será el primer motivo para Maite en su decisión de recuperar la memoria familiar desconocida anterior a su nacimiento en primera instancia y memoria histórica, en definitiva. Sin embargo, la comunicación intrafamiliar entre padre e hija parece imposible. De hecho, en la novela se encuentran tres diálogos en los que intervienen ambos, sólo uno de ellos sobre el pasado del padre. La mimesis de la memoria de Francisco se basa en pasajes diegéticos narrados desde su perspectiva, sin que el lector escuche su voz de forma directa más que en los pocos diálogos, a diferencia del proceso de elaboración de la memoria de Antonio, a la que el lector asiste de forma directa gracias al diálogo interior. Los recuerdos personales de Francisco sobre su vida familiar antes de la Guerra Civil, su alistamiento, su vuelta del frente, su participación en la División Azul, su sufrimiento y brutalización, su traumática pérdida del amigo más querido en el frente de Leningrado, etc. en pasajes diegéticos retrospectivos están complementados y en diálogo con los datos históricos que Maite va recopilando gracias a su labor de investigación. Sin embargo, apenas existe comunicación explícita sobre ello.

Realmente el lector asiste a dos únicos diálogos entre Maite y su padre, durante la visita de la hija desde Alemania a su hogar familiar en Valencia en las navidades de 1990. En este punto Maite ya ha tropezado en la casa familiar de su en ese momento novio Carlos con la fotografía que le recuerda a otra muy similar que encontró escondido a su padre, y ya ha recibido, primero, una primera información en el Centro Español de Múnich de la voz del exiliado comunista David, y posteriormente ha investigado en fuentes históricas alemanas lo suficiente para saber que Francisco marchó al frente de Leningrado con la División Azul.

En la comida de navidad Maite pone sobre la mesa el descubrimiento que ha hecho y confronta a su padre con datos históricos sobre las muertes de la población rusa en Leningrado a manos de la División Azul ante toda la familia. Maite reprocha el silencio de toda la familia, se enfrenta a su padre y a su discurso cargado de terminología anclada en el pasado franquista:

[Maite zu ihrem Vater Francisco] „Was gab es den in Russland zu Weihnachten zu essen? Gab es Kaviar und frittierten Russen?“

[...]

[Francisco] „Es war Krieg. Das waren Rote.“

[Maite] „Ganz Leningrad, bis auf die letzte Maus, alles Rote?“ (270-272)¹⁰.

Este pasaje del diálogo que se extiende por tres páginas expone la visión transnacional documentada de Maite ya pocos meses después de su partida a Múnich en 1990. Se opone a las intervenciones de varios familiares marcadas por el discurso de la Transición en unos casos (la idea de la conveniencia de dejar el pasado en paz y en silencio, la tendencia a poner el foco en lo anecdótico al recordar la Guerra Civil) y al propio discurso de Francisco. Las palabras del padre muestran evidencias de que su elaboración de la memoria ha quedado anclada en el Franquismo:

wir kämpften gegen den Atheismus und den Materialismus und das, was die menschliche Würde erniedrigte. [...] Man hat hier ja gesehen, was die anrichten, Kinder und Unschuldige! Zehntausend

10 [Maite a su padre Francisco] “¿Qué había para comer en Rusia por Navidad? ¿Había caviar y rusos fritos? [Francisco] “Era la guerra. Eran rojos” (250-251).

Märtyrer in Paracuellos! [...] Sie wären unser Untergang gewesen, wenn wir sie nicht aufgehalten hätten! Es war der Sieger über die Besiegten, wie überall, wie immer und überall (272-273)¹¹.

El discurso del vencedor, estructurado en la oposición entre el “ellos” y “nosotros” y la incredulidad ante el cuestionamiento de su visión (“Dass du [Maite] das nicht verstehen willst! Dass ihr [Maite, Schwester Teresa, Bruder Luis, Frau Isabel, etc.] das alle nicht versteht!” 273)¹² se mantiene en el tiempo en Francisco hasta el final de sus días. El lector completa gracias a los pasajes diegéticos focalizados en Francisco su proceso de recordar y aferrarse al pasado. En dicho proceso el foco se sitúa, no en una transformación y reflexión sobre el proceso de la memoria, como es el caso de Antonio, sino en su sufrimiento en el frente de Leningrado y en su vida posterior a consecuencia de la pérdida de las personas más cercanas y valiosas para él, en definitiva, en la faceta de víctima junto a su papel de verdugo¹³. Cabe destacar que cuando el lector escucha en la conversación familiar citada más arriba el discurso de Francisco con su propia voz es cuando con mayor inmediatez se percibe la imposibilidad de configurar una memoria consensuada y cuando de forma más palpable se muestra en Francisco su dimensión de verdugo y vencedor marcado aún por el ideario franquista; mientras, a través de la diégesis, aun sin escuchar la voz de Francisco, la focalización limitada permite una aproximación mayor a las emociones de su dimensión de víctima¹⁴.

Una transformación respecto a la elaboración de la memoria observamos de cerca en dos figuras femeninas de la familia de Maite, procesos plasmados con distintas estrategias de mimesis de la memoria. Con su madrina Teresa es con quien la protagonista mantiene los diálogos más abiertos sobre el silencio de la familia y sobre su descubrimiento de la memoria de la España republicana. En la evolución de Teresa se observan tres fases. En un primer momento en diciembre de 1990 Teresa ejerce una función de observadora del proceso y del cambio de su ahijada Maite. En pasajes que alternan el estilo directo libre, el estilo contado y la diégesis desde la perspectiva de Teresa, se observa en un principio desde el exterior y a cierta distancia la transformación de Maite al entrar en contacto en Múnich con la “otra España”, de trabajadores emigrados, de izquierdas, intelectuales, una España que Maite no conocía (281). Con ello queda claro que Teresa capta en Maite el efecto transformador del descubrimiento de la memoria transnacional sobre el pasado familiar (descubierta desde Alemania, desde la aproximación de la “otra España”, y además de la “otra España” exiliada); y, por otro lado, la distancia narrativa del estilo contado sugiere la distancia de la propia Teresa respecto a dicha aproximación transnacional. En esta primera fase destaca además la contradicción entre el silencio familiar y la expectativa de que Maite ya tuviera conocimiento sobre la existencia de la “otra España”: “Teresa dachte immer, die Politik wäre Teil der Auseinandersetzung mit Francisco gewesen. Wie konnte Maite nicht früher bemerkt haben, dass es jenseits ihrer behüteten, privilegierten, aber leider auch verseuchten Welt noch eine andere geben musste?” (281)¹⁵. Mediante la pregunta retórica que expresa al mismo tiempo la incredulidad y el reproche implícito, se puede detectar la divergencia entre las altas expectativas sobre el conocimiento y mirada crítica que las generaciones más jóvenes deberían tener sobre el pasado, y la falta de autocrítica sobre la propia actuación.

11 “Luchábamos contra el ateísmo y el materialismo que humillaban la dignidad humana. [...] Ya vimos aquí lo que eran capaces de hacer. ¡Niños e inocentes! ¡Diez mil mártires de Paracuellos! [...] Hubiera sido nuestra ruina si no los hubiéramos detenido. Era la ley del vencedor sobre el vencido.” (252)

12 “¿Que tú [Maite] no lo quieres entender? ¿Que vosotros [Maite, Teresa, Luis, Isabel] no lo queréis entender? (253)

13 Auweiler (2019: 267).

14 Auweiler se refiere al resultado de esta combinación entre una perspectiva interna y externa sobre Francisco como un movimiento pendular entre simpatía y antipatía (2019: 263).

15 “Teresa siempre pensó que la política formaba parte del enfrentamiento con Francisco. ¿Cómo era posible que Maite no se hubiera dado cuenta antes de que más allá de su mundo protegido y privilegiado, por desgracia también contaminado, debía existir otro?” (258).

En una segunda fase, sin embargo, la figura de la madrina se ve confrontada, en extensos diálogos con Maite, con los reproches de su ahijada sobre el silencio impuesto, la madrina dirige su propia mirada a los recuerdos que conserva y mediante el estilo indirecto libre el lector tiene acceso más directo a esta segunda fase de autocrítica más íntima de Teresa sobre su propio silencio, sobre la responsabilidad respecto a generaciones venideras y la memoria.

En un principio Teresa ejemplifica la justificación del silencio sobre el pasado del padre en la División Azul como estrategia de convivencia. Se establece mediante el juego entre el estilo directo libre y el estilo indirecto libre el contraste entre las respuestas que Teresa le ofrece a su ahijada (en estilo directo libre)¹⁶ y las justificaciones que Teresa tiene en mente en forma de preguntas retóricas, pero no llega a pronunciar. Con ello se plantea la cuestión sobre la responsabilidad de la transmisión de la memoria a las generaciones venideras y se palpa la posición defensiva de Teresa evitando su responsabilidad:

Warum hätte ausgerechnet sie das tun sollen, die Jüngste, die nicht dabei war, als Francisco für Hitler in den Krieg zog, sie, die so wenig weiß und nur berichten könnte mit diffusen Ahnungen ohne präzise Information, von vorsichtigen Fragen, die Augenbrauen in die Höhe schnellen lassen, Gespräche, bei denen die Worte in der Luft verharren und lautlos abstürzen“ (283)¹⁷.

Queda patente que Teresa también pertenece a la generación de la posguerra y también ha sufrido por parte de generaciones anteriores ese silencio y respuestas escurridizas (cejas alzadas como respuesta, palabras en el aire). No obstante, y a pesar de haberse alejado durante muchos años de su familia, en ella aún continúa imperando el pacto de silencio de la Transición.: Teresa se escudará en tres justificaciones recurrentes y paternalistas para el silencio: la coartada del silencio de los demás (260), la primacía de la necesidad de una convivencia armoniosa (254, 257) y la paternalista protección de la generación más joven de la monstruosidad de los actos de los padres (262). Ante la petición de Maite de hablar del pasado con honestidad, las palabras de Maite inducen a Teresa a la reflexión, a plantear incluso la culpa de la familia al haber dejado solo al joven Francisco a su vuelta de Leningrado, por no haber hablado de su sufrimiento (292). Parece que, a diferencia de los enfrentamientos verbales de Maite con el resto de la familia, en estos diálogos se produce un intercambio, ambos personajes avanzan en su propio camino de la memoria, y Teresa reconoce la existencia del conflicto en el tratamiento familiar de la memoria. Las conversaciones mostradas sirven a Teresa de claro espejo de su propia posición respecto al pasado, de su propia ignorancia, de sus propias carencias, de su propia cobardía para enfrentarse a su familia y de su manipulación de las palabras al verse enfrentada a las preguntas directas y reproches de su ahijada. Se puede observar así la evolución de la propia Teresa en su postura sobre el silencio y la memoria.

En una tercera fase, y tras el tiempo compartido entre madrina y ahijada durante varias visitas de Maite en Barcelona de camino a Múnich, y conversaciones tanto entre ambas como con Jordi, el novio de Teresa, sobre la memoria del pasado, las causas del silencio y los conflictos contemporáneos sociopolíticos, le sirve a Teresa para proponerse otra forma más abierta

16 “[Maite zu Teresa] –Gottverdammst, jetzt red halt mit mir!

[Teresa zu Maite] –Aber du hast es [Franciscos Vergangenheit] doch selbst herausgefunden!

[Maite] – [...]Es geht nicht um die Fakten, es geht darum, dass mal jemand in dieser Scheißfamilie ehrlich sein soll!

[...] Ich will nicht fragen müssen!” (284)

[Maite a Teresa] – ¡Maldita sea, habla conmigo!

[Teresa a Maite] –Pero ¡isi lo [el pasado de Francisco] has descubierto tú sola!

–[...] ¡No se trata de los hechos, se trata de que alguien sea honesto en esta familia de mierda! [...] ¡No quiero tener que preguntar!” (262)

17 “Por qué precisamente ella, la más joven, que no había nacido cuando Francisco se fue a la Guerra a favor de Hitler, ella, que sabe tan poco y solo puede informar de intuiciones difusas sin información precisa, de preguntas cuidadosas que responden cejas alzadas con rapidez, conversaciones en las que las palabras quedan en el aire, y caen en silencio” (260).

de comunicación sobre el pasado en el futuro. Si hasta ese momento Teresa ha silenciado todo lo relativo a su familia ante su novio, ahora se plantea un cambio y una proyección futura sobre la memoria: “Vielleicht könnte sie Jordi von ihrer Familie erzählen. Vielleicht könnte man beginnen, miteinander zu reden” (294) (“Tal vez le podría contar a Jordi sobre su familia. Tal vez podrían empezar a hablar entre ellos” (271)). La madrina se convierte de este modo en el personaje que en diálogo con la siguiente generación más reflexiona sobre la necesidad de haber roto el silencio antes y de haber hablado antes del pasado de la familia.

Si la transformación de la madrina Teresa se ve impulsada por la confrontación con su ahijada, el cambio de la madre de Maite, Isabel, respecto a su proceso de memoria depende del pacto de silencio establecido con su marido Francisco. A través de este personaje se hace patente el miedo al poder franquista aún en la Transición y hasta el nuevo milenio (393), además de incidir en el pacto de silencio de la Transición.

Sirva como ejemplo de la primera posición de silencio al servicio de Francisco su reacción la primera vez que su hija Maite le expone su descubrimiento sobre el secreto de Francisco y le plantea sus directas preguntas:

[Maite]”Ich hab hier so Sachen rausgefunden. Er muss als junger Mann in Russland gewesen sein. Ich hab mal ein Foto von ihm gesehen, und hier hab ich erst verstanden, dass er darauf eine deutsche Uniform trägt.”

[...]

Ihre Mutter antwortet nicht.

“Weiß du da was?”

“Er [Francisco] redet nicht gern drüber”

Das ist keine Antwort auf ihre Frage” (255-256)¹⁸.

En lugar de una respuesta a la pregunta de su hija en primera persona, como sujeto de sus propias palabras, Isabel responde en nombre de su marido, priorizando su deseo de silencio, reacción que la hija interpreta como una evidencia más de la relación de poder entre sus padres (23, 241).

Es interesante el cambio de Isabel desde un papel de apaciguadora y protectora de la figura de poder en la casa, su marido y padre de sus hijos, a mostrar puntualmente su desacuerdo con él, y finalmente a hablar por sí misma y de sí misma tras la muerte de Francisco. Paralelamente se produce en ella la transformación desde una posición de silencio al servicio de la memoria de los ganadores hasta convertirse en sujeto de su propia memoria.

La primera conversación sobre el pasado familiar y sobre el propio pasado de Isabel en primera persona, como sujeto soberano, se produce tras la muerte de Francisco, -La ruptura con el silencio para hablar en primera persona está reflejada en la novela como un salto al vacío con los ojos cerrados y con impulso (392). En un largo diálogo entre madre e hija, más allá de referirse al pasado de Francisco, Isabel hablará por primera vez sobre su propio pasado, sobre su propia familia republicana en Teruel, la muerte y desaparición de sus padres y hermanos, y su propia supervivencia en absoluta soledad, su boda con Francisco, el pacto de silencio entre ambos (394). El diálogo presentado desde la focalización de Maite en parte como diálogo contado, en parte en estilo directo libre y en parte en estilo indirecto libre con reproches hacia sí misma por no haber propiciado más la memoria comunicativa (“wie konnte sie [Maite] für normal halten, nur eine halbe Familie zu haben, warum hat sie nie nach Großeltern gefragt,

¹⁸ “-Aquí he descubierto cosas. De joven [papá] debió de estar en Rusia. Una vez vi una foto de él y aquí he comprendido que en ella lleva un uniforme alemán. [...]

Su madre no contesta.

-¿Sabes algo sobre eso?

-[a tu padre] No le gusta hablar de ello.

Eso no es una respuesta a su pregunta” (219).

sich nie gewundert, dass es keine Bilder gab.” (394))¹⁹, se mimetiza con la complejidad de este momento comunicativo entre madre e hija. Con esta combinación de modalizaciones se hace patente la importancia tanto de que Isabel verbalice su propio pasado silenciado a consecuencia del pacto matrimonial y del pacto de silencio de la Transición, como que la siguiente generación representada por Maite procese y establezca su propia relación con el discurso de la generación anterior. El estilo contado sobre la verdad de Isabel relatado desde la perspectiva de Maite ejemplifica esa comunicación transgeneracional que ha llegado a realizarse.

Tal como se ha podido constatar en las páginas anteriores sobre los diálogos protagonizados por Antonio, Maite, Francisco, Teresa e Isabel, los diálogos de la novela son elementos clave como instrumentos de mimesis de la memoria, por su inmediatez y proximidad entre lector y el proceso específico de cada personaje, por exponer las distintas fases de sus diversos procesos de memoria y por poner el foco en la valoración del proceso de la memoria, así como en lo silenciado al mismo tiempo que en las palabras pronunciadas.

3.2. *Metáforas espaciales de la memoria transnacional*

A la mimesis del proceso de memoria palpable en los diversos diálogos de la novela se une la presencia también de un número de metáforas espaciales que no sólo contribuyen a poner el foco en el proceso de la memoria y a conectar distintos puntos cronológicos del pasado (Basseler/Birke 2005: 130-134, 2022: 223-226), sino también refuerzan la dimensión transnacional de la memoria. Se trata de elementos que visibilizan el concepto de “travelling memory” acuñado por Astrid Erll en torno a la idea de que la memoria significa fundamentalmente movimiento: son tráfico entre el nivel individual y colectivo del acto de recordar, y circulación entre las dimensiones de lo social, lo medial y lo semántico (2011: 15). Las personas, los medios, las formas, los contenidos y las prácticas de la memoria están en movimiento constante (Erll 2011: 12).

Maite y Antonio comparten su experiencia vital transnacional desde la que inician sus sendos procesos de memoria, funcionando en gran medida como portadores transnacionales de la memoria (“carriers of memory” Erll 2011: 12). Ambos se embarcan en la labor de recuperar su memoria desde un lugar lejano a su país y ambos harán su viaje de vuelta a Valencia en 2004, viaje que se convierte al fin y al cabo en un proyecto familiar, embarcando a toda la unidad familiar en la recuperación del cadáver y de la memoria del padre muerto de Antonio, incluso al hijo Paul que hasta el último instante se ha mantenido muy al margen. Las trayectorias vitales de Antonio y Maite están marcadas por el continuo desplazamiento, salvando las distancias entre la biografía marcada por la persecución y el exilio en el caso de Antonio y los desplazamientos entre Valencia y Alemania de Maite hasta un prolongado distanciamiento geográfico y vital para con su familia. La metáfora del viaje como estrategia de temporalización del espacio (Basseler/Birke 2005: 132, 2022: 224) y su conexión con la memoria adquiere especial sentido en el caso de ambos personajes. Antonio y Maite están marcados por sendos procesos de transformación tras haber dejado atrás Valencia y el viaje conjunto de vuelta en 2004 culmina la labor de memoria comunicativa, transgeneracional y transnacional que han formado durante años, con sus miradas hacia el pasado desde una posición fuera de la frontera nacional. En ambos casos se ha avanzado en la consciencia sobre todas las capas que han ido conformando su memoria, sobre los pasos que han seguido. En el caso de Maite, por ejemplo, destaca su toma de conciencia de su impulso de alejarse del padre como única opción de construir su propia vida (397), lo que ha redundado en el cuestionamiento del silencio familiar y la configuración de su propia post-memoria a partir de testimonios diversos, tanto de su entorno como del exilio, y de la lectura y estudio de fuentes históricas antes de recibir el álbum de

19 “cómo podía ella [Maite] pensar que era normal tener sólo media familia, por qué nunca preguntó por los abuelos, nunca se preguntó si no había fotos”.

fotografías²⁰ legado por su padre Francisco a su muerte. El viaje realizado, por tanto, ha procurado a Maite una perspectiva transnacional y crítica, el contexto transnacional necesario, para abordar el legado del padre, y en ese proceso se ha hecho partícipe al lector desde muy cerca²¹.

Como contrapunto funciona la trayectoria de Francisco, quien con 17 años es reclutado para la División Azul, marcha al Frente de Leningrado para luchar por Hitler pasando por Burdeos, Angulema, varias estaciones alemanas, Polonia, Lituania (183) hacia Smolensk, viaja a Bonn por sus funciones en la Guardia Civil, tras la boda de Maite en Alemania el viaje al Cementerio del Soldado en Nowgorod a conmemorar a los muertos en el frente de Leningrado en el año 1942 (221, 349). A pesar de todo ello Francisco permanece en la misma posición, su visión no ha tomado distancia, su proceso de memoria sigue anclado en el mismo lugar del pasado, así como su discurso, en vida no se ha producido ninguna evolución en la perspectiva. Se puede afirmar que la dimensión transnacional llega tras su muerte de forma evocadora a través de las imágenes y anotaciones del álbum que prepara para su hija Maite. Las respuestas a las preguntas directas que ha formulado su hija ya años atrás en 1990 llegan 14 años más tarde en forma de álbum. Mitchel se refiere al álbum de fotografías como una colección de instantáneas o capturas fugaces de ocasiones particulares tomadas en un momento histórico determinado y con una unidad de algún tipo (1994: 417). El álbum que Francisco lega a su hija se puede interpretar como su autobiografía pictórica basada en esas capturas fugaces ordenadas cronológicamente y localizadas en varios países, como confirmación de su identidad (Ruchatz 2010: 373) y a modo de respuesta a las preguntas de su hija sobre la participación de la familia en la Guerra Civil, así como sobre la participación de Francisco en la División Azul y en el frente de Leningrado.

Al margen de las trayectorias de los personajes principales, la novela ofrece, además, en diversos diálogos un gran número de metáforas e imágenes que evocan ese movimiento relacionado con la memoria y en gran parte además unido a un proceso transnacional, como el viaje, la vuelta a casa, el vagón, las tumbas y las fosas, el uniforme de la *Wehrmacht* que conecta el destino del tío nazi Hans en la familia alemana de Carlos con el destino de Francisco, Mauthausen, Angulema, Gernika, las naranjas, el vino, entre otras. Según la propuesta de Erll se trataría en este caso de “formas de la memoria”: símbolos, iconos y esquemas que transportan la memoria, condensando rastros confusos del pasado en formas sucintas de memoria (2011:13), A continuación, se abordarán tan sólo dos ejemplos de metáforas que transmiten esa imagen de viaje transfronterizo y a través del tiempo. Debido a cuestiones de espacio, esta línea de estudio queda abierta para futuras investigaciones.

El motivo que da título a la novela está precisamente presente en los primeros diálogos entre Antonio y Maite y ayuda a visualizar el movimiento transnacional de sus pensamientos y

20 Como en el caso de las fotografías, el motivo del álbum también merece un estudio específico en relación a *Blutorangen*. Ruchatz describe un álbum de fotografías como una autobiografía pictórica en la que el dueño emplea las fotografías para reafirmar su identidad (2010: 373). Hirsch se refiere al álbum como una imagen-texto, término a su vez acuñado por Mitchell para designar obras compuestas sintéticas que combinan imagen y texto (Mitchell 1994: 89). Tal como indica Hirsch, el álbum plasma la interacción entre la imagen y las notas, así como entre la imagen y la narrativa de su contexto (1997: 9, 53). Es relevante que Maite ya ha llevado a cabo una importante labor de documentación y haya completado un largo proceso de recopilación de piezas de la post-memoria antes de recibir el álbum de su padre. Hirsch también llama la atención sobre la diferencia entre la mirada de quien realiza el álbum y su labor de dar una estructura a la secuencia de fotografías, y la mirada del Otro, de quien mira las fotografías desde una posición distinta (Hirsch 1997: 101). En *Blutorangen* es especialmente interesante el análisis de las miradas de las divergentes miradas de Francisco y Maite.

21 Tras su trabajo de documentación Maite ya ha descubierto el duro destino de los jóvenes voluntarios alistados a la División Azul (“man kann Täter sein und Opfer zugleich” (258) / “se puede ser a la vez víctima y verdugo” 239), ha empezado a humanizar la figura de su padre, y tras abrir el álbum de su padre culminará esta conexión con la dimensión humana de Antonio. No obstante, esto no es óbice para confrontarlo también con su culpa, incluso después de su muerte. Efectivamente, al despedirse de su cadáver, Maite introduce en el bolsillo de su padre la foto de un partisano asesinado por él y en el cuello de su camisa una pizca de tierra de la fosa del padre de Antonio, para que así lo incomode y cargue con su culpa en su último viaje (407).

recuerdos. Se trata de un motivo que la propia autora más bien ha relacionado con la conexión entre los diversos planos temporales de la novela, así como entre distintas clases sociales e ideologías de la sociedad española (Instituto Goethe Barcelona 2017). En efecto, Maite proviene de una familia de productores y exportadores de naranja ya desde la época de la Guerra Civil; y Antonio como frutero comercializa naranja española en Alemania desde la década de los años 50; Maite recibe en Múnich las naranjas enviadas por su familia durante su época estudiantil en la década de los 90; Francisco recibe las naranjas de su madre por su cumpleaños en el frente de Leningrado en 1941 y también en el hospital en Rusia llevadas por la delegación alemana en su visita oficial en 1942.

Es posible interpretar este motivo, además, como una metáfora espacial (Basseler/Birke 2022: 226) de mimesis de la memoria transnacional y como forma de memoria que viaja (Erll 2011: 13). Por una parte, la alusión a los viajes transnacionales de la naranja en los diálogos entre Maite y Antonio sirve para visibilizar las diversas formas en las que en situaciones de desplazamiento y exilio el hogar sigue estando presente y viaja al igual que la memoria. Por otra parte, las explicaciones que Antonio en sus primeras conversaciones le ofrece a Maite sobre la historia de las litografías de los envoltorios de las naranjas antes y después de la Guerra Civil y sobre el diseño específico de las litografías exportadas a Alemania hacen palpable la conciencia histórico-social y las conexiones transnacionales de la memoria en Antonio, que él a su vez transmite a Maite.

Una posición especial como metáfora espacial de la memoria ocupa el lugar de memoria transnacional y transmedial Gernika, tematizado en los diálogos que tienen lugar en el Centro Español de Múnich entre Maite y David, amigo de Antonio y miembro del partido comunista en el exilio. Gernika es la primera respuesta que Maite recibe de David en su indagación sobre el misterio de la imagen de su propio padre Francisco vestido con el uniforme de la *Wehrmacht*. Se convierte así en una metáfora espacial que hace consciente a Maite sobre las conexiones transnacionales de la memoria de su propia familia, ya que el Bombardeo de Gernika es el punto de partida histórico imprescindible para acercarse al pasado de su padre y comprender el origen de la División Azul y la marcha en el Frente de Leningrado.

En la novela se visibilizan así las múltiples capas de Gernika en cuanto metáfora espacial, puesto que se tematiza su función, no sólo como lugar de memoria compartida especialmente por la sociedad española y alemana, sino también como metáfora del nexo entre Hitler y Franco en la novela, hasta alcanzar una dimensión universal a través del cuadro “Guernica” de Pablo Picasso.

De hecho, una breve alusión a Gernika en el diálogo entre David y Maite es suficiente para identificar un multiperspectivismo transnacional y transgeneracional sobre este lugar de memoria. Para Maite la palabra “Guernica” tiene en ese momento de 1990 un significado mucho más limitado y mediatizado que para el exiliado y coetáneo al Bombardeo David. En torno a este lugar se produce en la novela un ejemplo clarificador del proceso dinámico de memoria transnacional, y de memoria cultural: a partir de un conocimiento muy poco preciso de todo lo relativo al bombardeo y de la manipulación posterior de la verdad histórica por parte de Franco (164-165), Maite pasará a incorporar a su memoria por primera vez las referencias detalladas no sólo sobre el bombardeo de Gernika, sino también sobre la Legión Condor, la complicidad de Hitler y Franco, la compensación de Franco a Hitler mediante la División Azul, el significado y la verdad del Valle de los Caídos, entre otros.

Mediante estos diálogos del Centro Español en Múnich, por tanto, Gernika es abordada en el contexto de un diálogo transnacional e intergeneracional entre una generación joven de escaso conocimiento y un exiliado afincado en Alemania, y se tematiza la necesidad de re-dimensionar los lugares de la memoria como Gernika, haciendo consciente a la generación de Maite de la historia en la base del cuadro de Picasso. Con ello se ejemplifica la visión de Erll/Rigney sobre la memoria cultural como un proceso continuo de configuración, remediación y de compartir relatos sobre un pasado que a su vez se va transformando por las nuevas

posibilidades de interpretación a medida que los contextos sociales también van cambiando y en función del lugar desde el que se recuerda (2009).

Maite accede, por tanto, a nuevas posibilidades de interpretación del pasado gracias a nuevos entornos sociales y culturales a los que accede en Múnich, se activarán en ella recuerdos que reinterpretará, y alcanza una visión más amplia y transnacional que ella trae de vuelta a Valencia a su familia para intentar iniciar una comunicación abierta familiar sobre el pasado.

Ambos ejemplos de metáforas espaciales de la memoria refuerzan, por tanto, la mimesis de los procesos transnacionales de memoria que se plasman en los diálogos. Además, tanto en el caso de las naranjas y sus envoltorios como en el caso del lugar de memoria Gernika se pueden adscribir ambas imágenes a la metáfora de la “tabla” de la memoria según la terminología de Weinrich (1964), como un elemento que viaja a través de las fronteras y distintos soportes y sobre el que se han ido grabando distintas escrituras a través del tiempo.

4. *Diálogos interiores y mimesis de la memoria del trauma*

En el relato de la novela ocupan una posición especial los diálogos interiores de Antonio. La presencia de la segunda persona hace su aparición de forma puntual en el cuarto capítulo de la novela, cuando en agosto de 2004 Antonio y su familia emprenden su viaje desde Múnich a Valencia. De camino a la estación central de Múnich aparece por primera vez una oración que se repetirá sucesivamente (“Einsteigen und Türen schließen”, “Subir y cerrar las puertas”) y a la que le seguirá en este caso la primera oración en segunda persona:

Einsteigen und Türen schließen. Auch die schlafloseste Nacht mündet irgendwann in einen Morgen, das Taxi wartet vor der Haustür und bringt Antonio zum Bahnhof. Und wie du damals gekommen bist, so trittst du also die Rückreise an. Dieser Gedanke stellt sich Antonio in den Weg (26)²²

El significado y el contexto de “Subir y cerrar las puertas” se revelarán más adelante en la novela como recuerdo recurrente intrusivo propio del trastorno de estrés postraumático. Explica la correlación entre la persecución del recuerdo de varios momentos traumáticos²³ y diálogos internos que se desencadenan en el interior de Antonio. En este caso se trata de un momento muy concreto de Antonio como refugiado en 1940 en el campamento de refugiados en Angulema, cuando en un momento de confusión tras la Ocupación alemana en Francia, por error cree ver a su mujer Julia subir a un vagón, y al ir a buscarla, inesperadamente se ve obligado a embarcar él mismo en un tren rumbo a un destino desconocido que resultará ser Alemania, mientras su mujer Julia y su hijo de tres años, Paul, realmente han permanecido en el campamento de refugiados. El grito de “Embarcar. Cerrar las puertas” del soldado alemán con la ametralladora cruzada en el pecho obligándolo a subir al vagón se le queda grabado a Antonio unido a sensaciones de miedo, incertidumbre y culpa por no haber podido salvar a su familia, y esa frase asalta a Antonio repetidamente. Inserto en el relato en tercera persona, el primer pasaje en segunda persona (“Y de la misma manera que llegaste, así empiezas el viaje de regreso”) está localizado, por tanto, a continuación de esa frase traumática para Antonio.

De esta primera breve oración en forma de pensamiento de Antonio, el siguiente paso en ese mismo capítulo consiste, una vez más tras un pasaje iniciado con “Subir y cerrar las

²² “Subir y cerrar las puertas. Incluso la noche más insomne desemboca en algún momento en una mañana, el taxi espera delante de la puerta y lleva a Antonio a la estación de ferrocarriles. “Y de la misma manera que llegaste, así empiezas el viaje de regreso”. Este pensamiento se interpone en el camino de Antonio” (26).

²³ Otro ejemplo de frase recurrente como recuerdo invasivo con un componente de la culpa del superviviente es “En realidad te querían a ti” (197, 308), palabras que oye en boca de su madre cuando le explica al hijo que su padre ha sido asesinado en sustitución del hijo Antonio. La frase se repetirá a lo largo de su vida en la mente de Antonio: “en realidad te querían a ti, de repente el cielo está lleno de pájaros, y tú corres” (199).

puertas”, en un diálogo interior sobre sus bajos momentos en soledad y su ancianidad y debilidad física en 2004:

Einsteigen und Türen schließen, es beschäftigt dich zur Nacht im Bett, wenn der Kopf nicht zum Kissen passt und das Laken schwer wird. [...] So stellst du langsam die Füße auf den Boden, du schwingst schon lang keine Beine mehr aus dem Bett heraus, einen Fuß nach dem anderen setzt du auf den Boden und wartest, dass der Schwindel vergeht und die Nachtluft die Angst trocknet (29)²⁴

El repetido patrón se puede describir como la composición de diálogos internos a partir de sensaciones y certidumbres de momentos especialmente traumáticos de su exilio: la huida de Valencia con su mujer e hijo dejando atrás a su madre (“Du weißt nur: die Hand nicht loslassen. Du spürst nichts mehr. Das Gefühl, von einem großen Sog aufgewirbelt zu werden, kalte Luft, in der du leicht wirst, loslässt.” (84)²⁵; el momento en que se cierran las puertas del vagón en la estación de Angulema y está en una posición totalmente vulnerable cuando intentaba salvar a Julia: “Die Schiebetür donnert gegen die Wand, der Riegel rastet ein. [...] Du bist im Zug” (92)²⁶; el momento que aprovecha la parada de los vagones en una estación desconocida para escapar de la vigilancia de los soldados alemanes: “Sieh keinen an. Werde gesichtslos. Wenn sie dich kriegen, kriegen sie dich. Vielleicht bist du schon tot” (112)²⁷. De esta forma los lectores se sitúan directamente en el preciso momento crucial del pasado, desde la focalización del propio Antonio y escuchando de su propia voz.

Estos pasajes puntuales dan paso a secciones más extensas dirigidas a un “tú”, secciones que a su vez se alternan con la narración en tercera persona. En estos pasajes en segunda persona Antonio va recordando los momentos más relevantes, como al ser descubierto en su escondite en el mercado de Múnich (117-120) o al ser acogido en una granja de Baviera y sentirse en casa (124). Especialmente presente está la segunda persona en el relato principal de la novela cuando Antonio, tras el viaje desde Múnich en ese verano de 2004, llega a su pueblo y se encuentra físicamente con su traumático pasado. A partir de este momento los capítulos con focalización en este personaje se pueden considerar como un diálogo interior entre el Antonio del pasado que huyó en aquella noche de 1939 y el Antonio del presente, ya próximo a su muerte: “Plötzlich steht dein altes Dorf um dich herum. Als hätte es keine Reise gegeben, keinen Anfang und kein Ende” (299)²⁸.

En los estudios realizados previamente estos pasajes han sido tratados como parte del relato diegético y como alternancia del narrador entre la tercera y la segunda persona (Augustin 2020: 137), así como una estrategia para generar mayor empatía con el sufrimiento de Antonio. Sin embargo, y pese a coincidir en esta valoración de la función de reforzar la empatía con Antonio, se propone, en vista de la primera pista que ya se ofrece en la primera cita facilitada al inicio del subcapítulo, más bien considerar ese “tú” como interlocutor de sus diálogos interiores, es decir, como un elemento de mimesis del proceso interno de Antonio, un elemento

24 “Subir y cerrar las puertas. [...] Subir y cerrar las puertas, te preocupa por las noches en la cama, cuando la cabeza no encaja en la almohada y la sábana se vuelve pesada. [...] De manera que lentamente pones los pies en el suelo, hace tiempo que sacas las dos piernas a la vez de la cama, pones en el suelo un pie detrás del otro y esperas a que se vaya el mareo y que el aire nocturno aleje el miedo” (29).

25 “Sólo sabes una cosa: no soltar la mano. No sientes nada más. No sientes nada más. La sensación de ser engullido por un remolino enorme, el aire frío, en el que te vuelves ligero, te dejas ir” (80).

26 “La puerta corredera se cierra con un fuerte golpe contra la pared del vagón, el pestillo encaja en el aire. [...] Estás en el tren” (87)

27 “No mires a nadie. Fúndete con el entorno. Si te atrapan, te atrapan. Tal vez ya estés muerto”. Ésta es una traducción personal, porque la traducción de García Lorenzana de las primeras dos frases se ha desviado del original al formularlo en tercera persona, perdiendo así la forma de diálogo interior en modo imperativo que en la versión original se establece en Antonio en este crítico momento.

28 “De repente tu antiguo pueblo se encuentra a tu alrededor. Como si no hubiera habido ningún viaje, sin principio ni fin” (276).

que juega un papel relevante en su labor de la recuperación de su propia memoria. Este diálogo interior evidencia el paso que Antonio da hacia el acto de hablar de verdad del pasado, hacia el mundo detrás de las palabras, más allá de las palabras estériles que salen de su boca (307). En la tensión que se evidencia en el diálogo interior entre el sujeto que recuerda y el sujeto recordado también se establece el diálogo entre el Antonio ya avanzado en edad y el Antonio joven en distintos trances de la vida desde la Guerra Civil, la huida a Francia, los meses en el campo de refugiados en Angulema con Julia y su hijo, la fortuita separación, la partida a Alemania a consecuencia de un malentendido, el escapar fortuitamente del destino del campo de concentración, etc. Se trata de diálogos en presente y escenifican la necesidad de llevar a cabo este diálogo entre presente y pasado en su entorno dominado por el silencio. Gracias a los diálogos interiores de Antonio se tiene acceso al testimonio lo más directo e inmediato posible en una sociedad de varias generaciones que no preguntan por el pasado, y se asiste a la presencia constante del pasado en la generación de los perdedores de la Guerra Civil que viven su pasado con vergüenza por tener la sensación de no haber hecho lo suficiente, con la culpa del superviviente, con los traumas de la Guerra y la persecución, y también con la fuerza interior por hacer justicia a los muertos y desaparecidos (366-367).

Al final del relato, y como siguiente paso de la memoria performativa, una vez recuperados el cuerpo y la memoria de su padre, Antonio es capaz de imaginar la performatividad de la memoria junto a su hijo Paul. El hijo se ha mantenido hasta el último momento al margen de la memoria comunicativa sobre su huida de Valencia siendo bebé, al margen de su experiencia como refugiados en Francia siendo muy niño y al margen del viaje a Valencia para recuperar el cuerpo del abuelo, y sin embargo al final se ha unido al viaje y al proyecto de toda la familia. En vista de esto, el último pasaje de diálogo interior de Antonio se refiere al posible futuro: “Der Wald begrenzt in der Ferne den Horizont. Vielleicht ginge das, dass Paul einmal mit dir den Weg über das Feld nimmt, einmal noch diesen Weg zu Fuß gehen” (373)²⁹. Este diálogo interior tiene lugar precisamente en el bosque en el que empezó todo y cierra el círculo de la mimesis de la memoria de Antonio, con una proyección hacia el futuro. De esta forma, Antonio se confiesa a sí mismo el deseo de que mediante la acción de volver a recorrer junto a su hijo Paul el camino del campo en el que Antonio se ocultó y a través del que huyeron de la Guerra Civil, se culmine el ciclo de la memoria de forma performativa.

5. Conclusiones

Boos aborda en la literatura alemana nuevas cuestiones relativas a la memoria europea y recurre a diversos recursos de mimesis de la memoria para abordar la memoria de pasados traumáticos que conectan a la sociedad alemana y española. De esta forma logra la autora acercar al lector en la mayor medida posible al proceso interno de varios personajes en su proceso de recuperar la propia memoria y/o configurar la memoria familiar hasta el momento desconocida

Partiendo del inventario de estrategias narratológicas señaladas por Basseler/Birke (2005, 2022) y Neumann (2010) para la representación de procesos de memoria en la ficción narrativa, este análisis se ha detenido en aquellas que logran el mayor efecto de inmediatez y distancia cero respecto a procesos de memoria que se gestan en varios personajes de la novela localizados tanto en Alemania como en España, así como en personas de distintas generaciones.

Se han estudiado el uso de la perspectiva y la modalización como estrategias de mimesis de memoria en los diálogos entre Antonio y Maite, Francisco y Maite, Teresa y Maite e Isabel y Maite para constatar el acceso a los diversos procesos de memoria que sigue cada uno. El tándem suegro y nuera formado por Antonio y Maite representa de forma más clara la figura

²⁹ “El bosque limita el horizonte en la distancia. Tal vez funcione que Paul tome contigo el camino a través del campo, recorrer una vez más este camino a pie” (343).

del “carrier of memory” (Erl 2011: 12) pues con sus desplazamientos también transportan su memoria (y proceso de post-memoria en el caso de Maite). A través de sus diálogos a lo largo de los años ambos toman conciencia no sólo de su propio proceso de memoria, sino también del de su interlocutor. Por ello, al principio predomina exclusivamente el estilo directo como principal estrategia para acercar al lector simultáneamente a ambas figuras, para, a medida que avanza su labor de recuperación y configuración de memoria y post-memoria transnacional, ofrecer el acceso mediante el estilo indirecto libre a las reflexiones tanto de Antonio como Maite sobre la relación entre palabra y memoria o silencio y memoria, así como a la idea de que la memoria inevitablemente se encuentra en transformación, hasta pasar de las palabras a las acciones.

También se ha puesto el foco en los diálogos establecidos con los personajes femeninos Teresa e Isabel, madrina y la madre de la protagonista respectivamente, en cuanto que dichos diálogos se comportan como espejo de los procesos que ambas superan respecto a la elaboración de la memoria. En el caso de Teresa, la transformación a raíz de la abierta confrontación de su ahijada con la post-memoria se ve reflejada con inmediatez mediante la combinación entre estilo directo libre y estilo indirecto libre: se plasma así acertadamente su proceso desde la justificación de su silencio con claros rasgos del pacto de silencio de la Transición, hasta su concepción del futuro como un espacio factible de libertad para abordar el pasado familiar, pasando por su autocrítica. Los diálogos entre Maite y Teresa dejan a la vista los conflictos en la generación de los nacidos en la inmediata posguerra y socializados en el Franquismo, con un tono optimista, cuando se constata su despertar crítico hacia sí misma, sus dificultades y mentiras, así como su iniciativa de cambio de cara al futuro.

A diferencia del proceso paulatino de Teresa, el cambio de Isabel se produce repentinamente en la novela, como un salto al vacío una vez Francisco ha muerto, con un discurso sin rencor ni odio. Con ello se acaba el pacto del silencio en la familia y la memoria femenina también empieza a ocupar su lugar en la memoria comunicativa familiar. En el largo diálogo en el que Isabel le revela su pasado silenciado a su hija, la combinación entre estilo directo libre y estilo contado desde la perspectiva de Maite indica la relevancia, tanto de la escucha directa de viva voz de la memoria de las víctimas aún silenciadas durante la Transición, como de la labor de interiorización y procesamiento de este testimonio por parte de la generación de la post-memoria.

La comunicación transgeneracional parece no ser posible entre Francisco y la generación posterior, y tampoco se han encontrado evidencias de una evolución en su aproximación a la memoria. Antonio y Francisco representan dos destinos opuestos, aunque comparten la experiencia de haber sido ambos arrastrados en su temprana juventud a la Guerra Civil, y ambos ya en los primeros años del nuevo milenio cercanos a la muerte se ven confrontados con su legado. Mientras Antonio ha ido exteriorizando, verbalizando y matizando su memoria, primero empleando un discurso de datos y hechos, luego con un relato más humano e íntimo, y finalmente con actos como la exhumación del cuerpo de su padre. Francisco, enrocado en el discurso fosilizado del Franquismo, lega un álbum como post-memoria para su hija Maite, con el fin de ofrecerle su autobiografía pictórica de la época anterior de los propios recuerdos de la hija. Para futuros trabajos de investigación ofrece un campo interesante el análisis exhaustivo de las fotografías, del proceso de elaboración del álbum por parte de Francisco y del proceso de “lectura” de ese texto-imagen (Hirsch 1997: 9) por parte de la hija como estrategia narrativa de mimesis de la memoria y post-memoria en *Blutorangen*. Hirsch se refiere al álbum como una imagen-texto, por la interacción entre la imagen y las notas, así como entre la imagen y la narrativa de su contexto (1997: 53). Para futuros estudios sobre la elaboración de la post-memoria en *Blutorangen* una línea especialmente interesante es la del análisis de las divergentes miradas de Francisco y Maite hacia esa imagen-texto que es el álbum y hacia las fotografías que la componen.

Como estrategia para reforzar la dimensión transnacional, es decir, el foco en el movimiento y en las conexiones de las memorias más allá de las fronteras nacionales, el análisis se

ha detenido, asimismo, en una muestra de metáforas espaciales de la memoria que se tematizan en diversos diálogos de la novela y que establecen las conexiones no sólo entre la memoria española y alemana, sino de varias sociedades europeas, así como de distintos momentos del siglo xx y xxi. Con las metáforas de las naranjas y Gernika se ha ejemplificado objetos y espacios que se tematizan en los diálogos y en los procesos de memoria de la mayoría de los personajes de la novela, transmitiendo así la imagen de viaje transfronterizo y a través del tiempo que conecta con la memoria transnacional. La naranja se convierte en una extensión del hogar allá donde cada persona se haya tenido que desplazar en distintos momentos históricos del siglo xx, posibilitando así la simultaneidad de distintos planos temporales y la conexión de espacios alejados entre sí. La metáfora espacial de la memoria Gernika entronca, además, con el importante papel de la transmedialidad en la post-memoria. De hecho, es en torno a esta metáfora donde destaca en mayor medida el desconocimiento de Maite sobre la historia y sobre la concepción exclusivamente transmediatizada que la generación de la post-memoria tiene de lugares de la memoria como Gernika. En ambos ejemplos se conecta el proceso de la memoria transnacional con una dinámica de varias capas, multidireccional y multi-localizada (De Cesari & Rigney 2014: 4). Para futuros estudios será interesante abordar sistemáticamente la larga serie de metáforas espaciales de la memoria transnacional que se encuentran en la novela, tales como la del viaje, la vuelta a casa, el vagón, las tumbas y las fosas, el uniforme (de la *Wehrmacht*), Mauthausen y Angulema entre otros.

Con el foco en los diálogos interiores de Antonio como estrategia de mimesis de la memoria del trauma que evoluciona a una memoria performativa se ha señalado la tensión entre el sujeto que recuerda y sujeto recordado con una distancia cero para el lector, dos perspectivas que se van moviendo a su vez entre distintos espacios y tiempos y abren la puerta con absoluta inmediatez a las partes más íntimas del proceso de memoria, a todo aquello que sigue silenciado. Mediante esta estrategia de mimesis se ofrece junto al testimonio directo de la verdad histórica, también la verdad humana (la que huele y sangra según Antonio) de la Guerra Civil y sus consecuencias.

El camino de la memoria está descrito como “viaje” desde la perspectiva de Antonio, un viaje en el que ha embarcado toda la familia. La labor de Maite es además arqueológica: en ambos casos el camino se va haciendo paso a paso, capa a capa, una conversación se va construyendo sobre lo descubierto en otros diálogos, Maite va indagando capa a capa en las personas y los hechos históricos, para que, venciendo el desconocimiento, las generaciones de la post-memoria puedan hacerse con su propia visión y su propia voz, como termina logrando la protagonista al final de la novela.

Para ello se refuerza la idea de la necesaria óptica transnacional de la memoria como una dinámica con varias capas entrelazadas, con conductos, intersecciones, circuitos y articulaciones que se entrecruzan (De Cesari & Rigney 2014: 6). En *Blutorangen* esto se expresa en la interconexión de todos los puntos de vista y todas las voces, de las palabras pronunciadas y silenciadas, para la configuración de la memoria y post-memoria transnacional mediante el ejercicio de la memoria comunicativa complementada con la documentación histórica para llegar a una memoria performativa.

Bibliografía

- ASSMANN, J., «Communicative and Cultural Memory». En: Erll, A., Nünning, A. (eds.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York: De Gruyter 2010, 109-118. <https://doi.org/10.1515/9783110207262.2.109>
- AUGUSTIN, J., «La memoria en tiempos globalizados: la Guerra Civil española en dos novelas alemanas contemporáneas», *Dictatorships & Democracies (D&D): Journal of history and culture* 8 (2020) 127-158.
- AUWEILER, J., «Verena Boos' Blutorangen (2015) – ein deutscher Beitrag zur literatur de la memoria? ». *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris XXIV* (2019) 253-269. doi: 10.7203/qdfed.24.16343
- BASSELER, M./ D. BIRKE, «Mimesis des Erinnerns». En: Erll, A., Nünning, A. (eds.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin/New York: De Gruyter 2005, 123-148, <https://doi.org/10.1515/9783110908435>
- , «Mimesis of Remembering», *Journal of Literary Theory*, 16:2(2022), 213-238, <https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2023>
- Boos, V., *Blutorangen*. Berlin: Aufbau Taschenbuch 2017.
- , *Naranjas de sangre*. Trad. Francisco García Lorenzana. Barcelona: Plataforma 2017.
- CESARI DE, C./A. RIGNEY, «Introduction». En: De Cesari, C., Rigney, A.: *Transnational Memory: Circulation, Articulation, Scales*. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, 1-25.
- DOMÍNGUEZ, L., «'Ich sitze hier, damit niemand vergessen kann': die Last der Erinnerung in Verena Boos' Blutorangen und Nicol Ljubics Meeresstille». En: Sabaté Planes, D., Windisch, S. (eds.): *Germanistik im Umbruch: Literatur und Kultur*. Berlin: Frank & Timme 2019, 73-80.
- , «'Kinder sind die Detektive ihrer Eltern'. Erinnerung, Generationskonflikt und Forensik im Kriminal(roman) der Gegenwart: Patricio Pros El espíritu de mis pedres sigue subiendo en la lluvia und Verena Boos' Blutorangen». En: Zázrivcová, M. Zambor, J., Souček, J. (eds.): *Aktuelle gesellschaftliche Probleme im Kriminalroman der Gegenwart am Beispiel von deutsch-französisch- und slowakischsprachigen Texten*. Prešov: University v Prešove 2021, 116-142.
- ERLL, A., «Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses». En: Erll, A., Nünning, A. (eds.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin/New York: De Gruyter 2005, 249-276, <https://doi.org/10.1515/9783110908435>
- , «Travelling Memory». En: Crownshaw, Rick (ed.): *Transcultural Memory. Special Issue Parallax* 17:4 (2011), 4-18.
- HELMES, G., «Jüngere und jüngste spanische Geschichte in den genealogischen Generationenromanen *Blutorangen* (2015) von Verena Boos, *Esperanza* (2016) von Marina Caba Rall und *Archipel* (2018) von Inger-Maria Mahlke». En: Grugger, H., Holzner, J. (eds.): *Der Generationenroman*. Berlin/Boston: De Gruyter 2021, 564-600. <https://doi.org/10.1515/9783110612356-039>
- HIRSCH, M., *Family frames : photography, narrative, and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press 1997.
- , «The Generation of Postmemory». En: *Poetics Today* 29:1 (Primavera 2008), 103-128, DOI 10.1215/03335372-2007-019.
- INSTITUTO GOETHE BARCELONA, «3 Fragen an Verena Boos» (3.7.2017). En: <https://www.youtube.com/watch?v=cs2Hfkvro0E>
- MITCHEL, W.J.T., «Beyond Comparison: Picture, Text, and Method». *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U of Chicago P, 1994, 81-107.
- , «Conclusion: Some Pictures of Representation». *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U of Chicago P, 1994, 415-424.
- RUCHARTZ, J., «The Photograph as Externalization and Trace». En: Erll, A., Nünning, A. (eds.): *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: De Gruyter 2008, 367-378.
- WEINRICH, H., «Typen Der Gedächtnismetaphorik» *Archiv Für Begriffsgeschichte* 9, (1964), 23-26.

Narrativa y poesía en el teatro de la memoria. Moje holka, moje holka (Mi niña, niña mía) de Amaranta Osorio e Itziar Pascual

ÉMILIE LUMIÈRE

emilie.lumiere@univ-tlse2.fr

Laboratorio LLA-Créatis, Université Toulouse - Jean Jaurès

Resumen

El teatro de la memoria, tendencia que se impone en las dramaturgias occidentales actuales, suele privilegiar evocaciones del pasado desde la imaginación, el onirismo, las distorsiones o la intertextualidad, dando preeminencia a la palabra, lo que a menudo se acompaña de hibridez genérica. Analizaremos cómo en el texto teatral *Moje holka, moje holka (Mi niña, niña mía)* (2016) de Amaranta Osorio e Itziar Pascual, el género narrativo y la poesía se combinan con el género dramático para ofrecer un espacio de expresión a las memorias individuales y colectivas. En una dramaturgia abierta construida a partir de monólogos e imágenes, pasado y presente se superponen. El lenguaje poético, desde un enfoque íntimo y sinestésico, posibilita la expresión de lo indecible, de lo inefable. Se reconstruye una historia familiar que les permite a las dramaturgas abordar episodios traumáticos de la historia europea, desde el Holocausto hasta las crisis migratorias actuales.

PALABRAS CLAVE: teatro de la memoria, Amaranta Osorio, Itziar Pascual, hibridez, luciérnaga

Abstract

The theatre of memory, a tendency that is imposed in current Western dramaturgies, usually favours evocations of the past from the imagination, oneirism, distortions or intertextuality, giving pre-eminence to the word, which is often accompanied by generic hybridity. We will analyse how in the drama *Moje holka, moje holka (Mi niña, niña mía)* (2016) by Amaranta Osorio and Itziar Pascual, the narrative genre and poetry combine with the dramatic genre to offer a space for the expression of individual and collective memories. In an open dramaturgy constructed from monologues and images, past and present overlap. The poetic language, from an intimate and synaesthetic approach, enables the expression of the unspeakable, the ineffable. A family history is reconstructed that allows the playwrights to deal with traumatic episodes in European history, from the Holocaust to the current migratory crises.

KEY WORDS: theatre of memory, Amaranta Osorio, Itziar Pascual, hybridity, firefly

El teatro de la memoria, a partir de la expresión consagrada por José Sanchis Sinisterra a inicios de los años 2000 (Sanchis Sinisterra 2003: 187-188) y teorizada por varios críticos (Floek 2006 y 2019; Amo Sánchez 2014 y 2020; García Martínez 2016; Lumière 2019), designa obras dramáticas que representan o evocan episodios del pasado tabuizados o marginados, desde el recuerdo de uno o varios personajes o mediante una estética que puede remitir a los mecanismos de la memoria individual. En palabras de José Sanchis Sinisterra, “el ‘teatro de la memoria’ es uno de esos rincones en los que se pretende conjurar el olvido, visitar el pasado para entender un poco más el presente, y quizá para ayudarnos a escoger un futuro... o incluso para luchar por él” (Sanchis Sinisterra 2003: 188). En esta forma teatral, se suelen privilegiar evocaciones del pasado desde la imaginación, el onirismo, las distorsiones y la intertextualidad, dando preeminencia a la palabra, lo que a menudo se acompaña de una hibridez genérica. Como señala Wilfried Floek,

El teatro de la memoria muestra su preocupación por el pasado nacional y la reconstrucción de una identidad colectiva, pero rechaza cualquier tipo de comprensión totalitarista de la historia [...]. Sobre todo, lo que caracteriza tanto la novela como el teatro de la memoria es la profunda reflexión metaficcional de las posibilidades y del proceso de reconstrucción de la realidad pasada (Floeck 2006: 205).

Analizaremos cómo en el texto *Moje holka, moje holka (Mi niña, niña mía)* de Amaranta Osorio e Itziar Pascual (2016), significativo del teatro de la memoria, se combinan el género narrativo y la poesía para ofrecer espacios de expresión a memorias individuales y colectivas¹. En una dramaturgia abierta, construida con monólogos e imágenes, pasado y presente se superponen. El lenguaje poético, desde lo íntimo y lo sinestésico, parece posibilitar la expresión de lo inefable, lo indecible de la experiencia extrema (Ricoeur 2000: 584). Se reconstruye una historia familiar que les permite a las dramaturgas abordar episodios traumáticos de la historia europea, desde el Holocausto hasta las crisis migratorias actuales.

1. Resistencia y esperanza: en torno a la “luciérnaga”

Moje holka, moje holka (Mi niña, niña mía) abre “La trilogía de las luciérnagas” escrita a cuatro manos por Amaranta Osorio e Itziar Pascual entre 2016 y 2017. También la forman *Vietato dare da mangiare (Prohibido dar de comer)* y *Clic. Cuando todo cambia*. La obra *Moje holka, moje holka* obtuvo el VII Premio de Textos Teatrales Jesús Domínguez, se publicó en *Primer Acto* en 2016, fue traducida a varios idiomas y se estrenó en 2019, en el Teatro Español de Madrid, con dirección de Natalia Menéndez e interpretación de Ángela Cremonte y Goizalde Núñez. El último texto de la trilogía, *Clic. Cuando todo cambia*, fue recompensado con el Premio Calderón de Literatura Dramática 2017 (Osorio 2018). La trilogía, como recalcan Osorio y Pascual, da protagonismo a “mujeres que representan la resistencia frente a la adversidad del mundo”², mujeres “llenas de luz” (Osorio 2018: 216) parecidas a “pequeñas luciérnagas en la oscuridad”³.

De hecho, la figura de la luciérnaga es central en *Moje holka, moje holka*⁴, un texto que evoca la historia de la actriz checa y superviviente de la Shoah, Vava Schoenova, conocida como Nava Schaan. Nava Schaan fue deportada durante la segunda guerra mundial a Terezín, donde hizo teatro con los niños del campo⁵. *Moje holka, moje holka*, según explican sus autoras, arranca en el descubrimiento que las dramaturgas hicieron, casi simultáneamente, por una parte de un testimonio de una superviviente de Terezín, que de niña había actuado con Schaan haciendo de “luciérnaga”, y por otra parte del libro de Georges Didi-Huberman *Survivance des lucioles* (Supervivencia de las luciérnagas) –recomendado por Sanchis Sinisterra a Itziar Pascual (Osorio y Pascual 2016b: 40-41)–, un ensayo que explora la metáfora de la luciérnaga como símbolo de la esperanza y la resistencia. Según explica Itziar Pascual (Hernández Nieto):

1 Por “memoria individual” entendemos la memoria de un individuo; utilizamos el concepto “memoria colectiva” según la famosa definición de Pierre Nora: “la memoria colectiva es el recuerdo o el conjunto de recuerdos, conscientes o inconscientes, de una experiencia vivida y/o mitificada por una colectividad viva de cuya identidad el pasado forma parte integrante” (Nora 1978: 398) –nuestra traducción (“la mémoire collective est le souvenir ou l’ensemble de souvenirs, conscients ou non, d’une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l’identité de laquelle le passé fait partie intégrante”).

2 Entrevista a Itziar Pascual y Amaranta Osorio, por Antonio Hernández Nieto (Hernández Nieto, Antonio: «Itziar Pascual, ir más allá de la escritura teatral», <https://womans-soul.com/itziar-pascual-ir-mas-alla-de-la-escritura-teatral/>).

3 Ídem.

4 En la obra, abundan las referencias a la luciérnaga (por ejemplo, Osorio y Pascual 2016a: 43, 44, 51-52, 55, 61, 64). Es de notar, asimismo, la omnipresencia del campo léxico de la luz o ausencia de luz.

5 En el mismo campo de Terezín se centra la obra *Himmelweg* de Juan Mayorga (Mayorga 2014). En *Moje holka, moje holka* también se evoca la tristemente famosa visita de la delegación de la Cruz Roja al campo (Osorio y Pascual 2016a: 55, 62).

A la vez que teníamos conocimiento de esta historia, José Sanchis Sinisterra, de Nuevo Teatro Fronterizo, nos habló del ensayo *Supervivencia de las luciérnagas* de Didi Huberman que describe el arte como una luciérnaga que brilla en la oscuridad. En la obra de teatro de Nava los niños hacían de luciérnagas. Esta coincidencia nos hizo pensar que la historia de estos niños era una luciérnaga pidiendo a gritos ser escuchada.

La metáfora de la luciérnaga es ampliamente retomada en *Moje holka, moje holka*, de forma implícita como explícita. Así dirá una de las dos protagonistas de la obra: “Hoy... A lo lejos, pequeñas luces intermitentes brillan desde la nada. Parecen luciérnagas. Luciérnagas... para resistir” (Osorio y Pascual 2016a: 52).

Moje holka, moje holka da a ver, en 24 escenas, dos hilos vitales, entre pasado y presente, y entre historia documentada y ficción. Son hilos que se entrecruzan, dialogan y al final se enlazan. Por un lado, está la historia del personaje “Mujer Histórica”, “libremente inspirado” en Nava Schaan según las indicaciones del *dramatis personae*. Por otro lado, está la historia de “Mujer del ahora”, también denominada “Marie-Anne”, entomóloga ficticia que vive en París y nieta, como lo descubrirá durante la obra, de la sobrina de Mujer Histórica. Amaranta Osorio e Itziar Pascual, como señalan, quisieron “poner en valor la existencia” de Nava Schaan –visibilizarla–, contar la historia de la Shoah “desde el punto de vista de una mujer” y “reflexionar sobre el papel del arte y, en especial, del teatro como camino de esperanza”, relacionando el teatro con la imagen de la luciérnaga (Osorio y Pascual 2016b: 40-41; Hernández Nieto). En una de las últimas escenas de la obra, Mujer Actual comenta a Mujer Histórica: “Creo en las luciérnagas. Yo creo en las luciérnagas porque producen belleza en medio de la oscuridad”. Y la anciana le contesta: “Como el teatro” (Osorio y Pascual 2016a: 61).

En una dramaturgia deliberadamente abierta (Osorio y Pascual 2016b: 41) y fragmentaria, las autoras tejen relaciones entre los personajes femeninos. La estructura de la obra, elíptica y circular, caracterizada por distorsiones temporales con vaivenes entre pasado y presente, evoca el tiempo de la memoria. Los hilos entre los personajes femeninos vertebran la historia de Mujer histórica, que sobrevivió gracias a otras mujeres⁶ y ayudó a mujeres a sobrevivir, en especial su sobrina Aviva y la hija de ésta, Hadda, a la que salvó con el apoyo de una cocinera alemana. Las relaciones de sororidad ponen de realce el valor y la fuerza de los personajes femeninos. Se establece asimismo una continuidad entre Mujer Histórica y Mujer actual, mediante la cual se representa la recuperación de una memoria colectiva transnacional y transgeneracional de la Shoah –una memoria colectiva que se extiende por varias naciones y generaciones–, se redefine una historia familiar y una identidad (las de Marie-Anne) y se posibilita, simbolizado por la evolución de Marie-Anne, el empoderamiento de las mujeres ante relaciones de dominación. Al descubrir la historia de su madre y de su abuela, Marie-Anne se emancipa progresivamente del control que su jefa, Madame Latreille, ejercía sobre ella. Así le comenta, por teléfono, en la escena 21 (Osorio y Pascual 2016a: 64):

Madame Latreille, tal vez, cuando estemos en París... Me gustaría hablar con usted. Despacio. Tal vez nuestra colaboración debe dar paso a otra etapa. Sí, otra etapa. Una etapa más equilibrada. Más justa. [...] Oh, ¿sí? ¿Cambiada? Tal vez. ¿Sabe que soy la nieta de una luciérnaga? De una mujer llena de luz. Sí...

Por cierto, ¿Sabe lo que quiere decir *Odolává!*?

En *Moje holka, moje holka*, mantener la esperanza y resistir son fundamentales, como en otras obras del teatro de la memoria centradas en mujeres (Lumière 2023). El verbo “resistir”, sea en español o en checo (“*Odolává*”), ritma *Moje holka, moje holka* y une a los personajes

6 Como esta mujer anónima que le dio de comer a través de las rejas al inicio de la deportación (Osorio y Pascual 2016a: 49-50).

femeninos: es la exhortación de la mujer de las rejas quien durante la deportación ayudó a Mujer Histórica (Osorio y Pascual 2016a: 50); la advertencia de Mujer Histórica a sí misma para sobrevivir en Terezín (Osorio y Pascual 2016a: 51-52); lo que más valora Mujer Histórica ante Marie-Anne cuando ésta le pregunta sobre su vida (Osorio y Pascual 2016a: 61); es, asimismo, la última palabra de la obra, exhortada a quien quiera oírla por el personaje de Marie-Anne (Osorio y Pascual 2016a: 65):

Alguien deberá poner un poco de luz,
 como las luciérnagas...
 Porque tenemos que seguir.
 Seguir, a pesar de todo.
 Hacer, a pesar de todo.
 Construir, a pesar de todo.
 Crear, a pesar de todo.
 Sonreír, a pesar de todo.
 Brillar, brillar, brillar.
Odolava!

*MA libera a todos sus insectos.
 El espacio se llena de insectos voladores,
 por fin libres.*

Este final hace eco a las palabras de Georges Didi-Huberman cuando defiende, en *Survivance des lucioles*, nuestra capacidad real de resistencia, como acto deliberado:

Depende de nosotros no dejar que las luciérnagas desaparezcan. Pero para ello debemos asumir nuestra libertad de movimiento, [...] nuestra capacidad de hacer brotar trozos de humanidad, el deseo indestructible. Entonces, debemos convertirnos nosotros mismos [...] en luciérnagas y reconstruir así una comunidad de deseo, una comunidad de luces emitidas, de danzas a pesar de todo, de pensamientos por transmitir (Didi-Huberman 2009: capítulo VI)⁷.

2. Ante el horror, la palabra y la poesía

El final de *Moje holka, moje holka*, citado anteriormente, ejemplifica algunos rasgos estéticos de la obra. El texto se caracteriza por una abundancia de monólogos interiores, narraciones y testimonios –se cuentan las acciones más que se las representan; y por una disposición textual frecuentemente estrófica, unas estructuras reiterativas y un lenguaje metafórico que le dan a la obra una fuerte dimensión poética, un carácter híbrido entre teatro y poesía. Bien sabemos que, en la evocación artística del Holocausto, son cruciales las preguntas de cómo se puede representar el horror y si se debe representar el horror, cómo decir lo indecible sin caer en la sacralización o al contrario la banalización del evento (Todorov 2000: 177-179), sin pretender hablar por las víctimas (Aznar Soler 2011) y considerando las dificultades o la imposibilidad para expresar, incluso para pensar, la experiencia extrema y traumática (Mayorga 2016a, 2016b y 2016c; Ricoeur 2000; Lumière 2020). Célebre es la consideración del filósofo alemán Theodor Adorno: “Después de Auschwitz, escribir un

⁷ (Nuestra traducción) “Les lucioles, il ne tient qu’à nous de ne pas les voir disparaître. Or, nous devons, pour cela, assumer nous-mêmes la liberté du mouvement, [...] la faculté de faire apparaître des parcelles d’humanité, le désir indestructible. Nous devons donc nous-mêmes [...] devenir des lucioles et reformer par là une communauté du désir, une communauté de leurs émisés, de danses malgré tout, de pensées à transmettre.”

poema es barbárico, y este hecho corroe incluso el pensamiento que afirma por qué hoy se ha vuelto imposible escribir poesía” (citado con traducción al español en Ibarlucía 1999: 138). Juan Mayorga destacó la imposible capacidad representativa de lo que sería un “teatro del Holocausto” y, a la vez, su valor profundamente comprometido a favor del pensamiento crítico y la empatía:

[...] el teatro del Holocausto buscará [...] un modo de representación que se haga cargo de la imposibilidad última de la representación. Ese teatro del Holocausto no aspirará a competir con el testigo. Su misión es otra. Su misión es construir una experiencia de la pérdida; no saldar simbólicamente la deuda, sino recordar que la deuda nunca será saldada; no hablar por la víctima, sino hacer que resuene su silencio. [...] Pero si es necesario y urgente un teatro sobre Auschwitz, tanto o más lo es un teatro contra Auschwitz. Un teatro que combata al autoritarismo y la docilidad. Un teatro que sea máscara que desenmascara, a contracorriente de la propaganda y de la frase hecha. Un teatro que haga a sus espectadores más críticos y más compasivos, más vigilantes y más valientes contra la dominación del hombre por el hombre (Mayorga 2016c: 171-172).

En *Moje holka, moje holka*, Amaranta Osorio e Itziar Pascual privilegian la palabra que relata y la poesía, como modos de expresión y formas de resistencia ante la atrocidad. La dramaturgia se basa en imágenes evocadas por los títulos de cada escena que conforma la obra. La gran mayoría de las escenas son monólogos de una de las dos protagonistas que describe lo que le está pasando, suscitando en la mente del espectador o la espectadora una reconstrucción mental, íntima y única, de lo ocurrido. Así empieza el texto:

1. Una mujer y un viaje

El pasado. Habitación

MH.— Nos han dicho que tenemos que irnos.

Yo sigo sus órdenes,
obedecer es lo más sensato.

Auf gets! Raus!

¿A dónde vamos?

No me responden.

¿Por cuánto tiempo?

No dicen nada.

¿Cuándo volveremos?

Me apuntan y gritan.

Auf gets! Raus!

Hago mi maleta,
como cuando vamos de vacaciones.

La maleta pequeña de los viajes cortos,
esta vez con todo lo importante (Osorio y Pascual 2016a: 45).

La voz narrativa le da toda su importancia al personaje femenino quien, mediante un yo anónimo, parece reflejar desde un enfoque intrahistórico voces anónimas del pasado. El ritmo y el discurso indirecto libre recalcan la urgencia. La voz única invita a identificarse con la protagonista, a la vez que transmite una forma de encierro, de aislamiento, la pérdida de conexión con el entorno, lo cual anuncia la deportación que se está preparando. El lenguaje fragmentado, experiencial y personal de la memoria invade el escenario, así como la evocación sensorial y corporal, transmitida por efectos de sonido y un discurso sinestésico e introspectivo, tal como se ve a continuación:

Afuera

Sonido de pasos mojados, arrastrados, huecos.

Hace frío,
demasiado frío.
La niebla lo inunda todo.

Me hacen seguirlos.
El viento me empuja hacia atrás,
se lleva mi maleta,
cada paso es una batalla.

¿Empieza a nevar?
No... Es granizo.
El hielo me golpea la cara.
La piel me arde.
Mi mano derecha no soporta el peso
de la maleta,
cambio a la izquierda (Osorio y Pascual 2016a: 46).

El texto dramático se caracteriza por una profunda hibridez genérica entre teatro, narrativa y poesía. El uso predominante del relato y de un lenguaje poético potencia la dimensión orgánica –física– y transcendental de esta obra teatral, su carácter a la vez individual y colectivo. Las escenas oníricas 4 y 11 evocan, mediante discursos metafóricos abundantes en imágenes y referencias pictóricas, las pesadillas de las protagonistas y con ello realidades inconscientes:

11. Una mujer y una acción imposible

El presente. Adentro-Casa de MH

MH es ahora una anciana de pasos lentos, que guarda un pequeño objeto de alambre, entre las manos.

MH.– El sueño volvió.
Mi sueño es pesadilla,
Y se repite...
El mismo tren repleto de gente,
la oscuridad,
el sudor,
el quejío,
el rumor de las palabras no dichas,
y mamá que me dice: quédate ahí,
quédate ahí, *Moje holka...*
Moje holka...
Mi niña, niña mía...

Era el mismo sueño,
el mismo sueño que vuelve,
pero esta vez
no se abrieron las puertas,
se abrió el techo.
Entró una luz blanca,
intensa y cegadora.

Cerré los ojos y cuando los abrí,
estaba en el cielo,
los cuerpos de todos se habían alargado,
como en un cuadro de El Greco,
pálidos y azulados (Osorio y Pascual 2016a: 57).

En esta escena, el discurso a la vez sinestésico –por la evocación multisensorial (“oscuridad”, “sudor”, “me dice”)– y alegórico, así como las imágenes distorsionadas (cuerpos alargados) y la referencia interartística a las pinturas de El Greco, son las modalidades de expresión de una memoria traumática, de un recuerdo extremo que no puede expresarse abiertamente⁸. En otros momentos de la obra, unas poesías, canciones, fábulas (Osorio y Pascual 2016a: 55-56) e incluso recetas culinarias dan al texto un espesor intertextual⁹ y un carácter coral propios de la memoria colectiva. Las autoras han insistido en la dimensión colectiva de su obra:

Amaranta– Y cuando por fin terminamos y leí la obra, sentí que no me pertenecía. Era de ellas, de esas mujeres luciérnagas que nos la habían susurrado. / Itziar– Yo me he sentido siempre acompañada. Como si esta historia hubiese sido tejida por muchas mujeres, presentes, que la han empujado, que la han hecho avanzar, hasta el lugar más difícil, hasta la palabra fin (Osorio y Pascual 2016b: 41).

En algunas escenas, el monólogo se parece a una letanía, como en la última cuando Mujer Actual declama:

Yo soy la mujer que descubrió
a su madre después de muerta.
Yo soy la memoria de mis antepasadas.
Yo soy la mujer que ahora vuela,
como en los cuadros de Chagall.
Yo soy la luciérnaga y soy duda,
y pregunta, y curiosidad.
Siempre curiosidad.
Yo soy sueño, y niña, y luz, y risa
y camino (Osorio y Pascual, 2016a: 65).

Itziar Pascual explicó: “Resistir al horror con humor me parece una rebeldía magnífica; resistir al horror con poesía me parece una experiencia metamórfica” (Pascual citada en Hernández Nieto). De acuerdo con el famoso adagio de Sanchis Sinisterra “El contenido está en la

8 Sobre la noción de “memoria traumática”, véase en particular Muriel Salmona (2013: 209-210):

“La memoria traumática es una memoria emocional implícita (no se puede verbalizar) del trauma, que no tiene ninguna función social; no está ahí para ser relatada (Janet, 1928). Se diferencia de la memoria autobiográfica, que es explícita, consciente y declarativa (Van der Kolk y Van der Hart, 1991). Sus principales características son: es inmutable: no se reconstruye como la memoria explícita, el paso del tiempo no tiene ningún efecto sobre ella y la intensidad de los afectos, desde el trauma inicial, permanece inalterada muchos años después (Modell, 1990; Spiegel, 1993; Van der Hart y Steele, 1997);

se activa automáticamente por estímulos que recuerdan el trauma (circuito de miedo condicionado);

es intrusiva: invade completamente la conciencia y da la impresión de revivir todo o parte del trauma en el presente, con el mismo miedo y las mismas reacciones fisiológicas, la mayoría de las veces sin reconocer en ese momento la naturaleza pasada de la experiencia (Blank, 1985)”.

[...] Se expresa a través de flashbacks repentinos, sueños y pesadillas, experiencias sensoriales que pueden adoptar la forma de ilusiones, alucinaciones, experiencias álgicas, psicológicas, emocionales, somáticas y motoras” (Steele y Colrain, 1990, nuestra traducción).

9 Por intertextualidad entendemos una “relación de copresencia entre dos o más textos”, según la definición de Gérard Genette (1982: 8; nuestra traducción).

forma” (Sanchis Sinisterra 1980: 96), las dramaturgas parecen hacer suya la idea de Georges Didi-Huberman según la cual para ver luciérnagas –en otros términos, para encender o mantener la esperanza–, es necesario alterar el lenguaje, distorsionarlo, introduciendo poesía; y eso, no tanto para representar poéticamente la realidad, sino para pensar la realidad de forma poética y de este modo transformarla. Como señala Didi-Huberman en su ensayo *La supervivencia de las luciérnagas*, “en nuestra *manera de imaginar* reside una condición para nuestra *manera de hacer política*”¹⁰ (Didi-Huberman 2009: capítulo II). Según precisa el filósofo:

Se trataría pues [...] de darnos los medios para ver aparecer las luciérnagas en el espacio sobreexponiendo, feroz, demasiado luminoso de nuestra historia presente. Esta tarea [...] requiere tanto coraje –una virtud política– como poesía, que es el arte de fracturar el lenguaje, romper las apariencias, desmontar la unidad del tiempo (Didi-Huberman 2009: capítulo III)¹¹.

En *Moje holka, moje holka*, la hibridez genérica, en particular el espesor poético, contribuye a generar una obra “luminosa” (Rodríguez Rodríguez 2016: 38) y transformadora conforme al propósito de las dramaturgas:

Necesitábamos hacer algo que cambiara la realidad, aunque fuese un poquito. Sabíamos que podíamos aportar un poco de luz a esta oscuridad. Una luz pequeñita, intermitente pero bella, como la de una luciérnaga (Osorio y Pascual 2016b: 40).

En su contenido y su forma, *Moje holka, moje holka* hace brillar, como una luciérnaga, la esperanza en nuestra comprensión del pasado, en el empoderamiento de los seres y en nuestra capacidad de actuación ante las crisis del presente. De este modo alude Mujer Histórica en una de las últimas escenas (Osorio y Pascual 2016a: 19) a las crisis migratorias actuales, animando a Marie-Anne a hacerse cargo de contar el pasado a las generaciones futuras para evitar que por el olvido vuelvan “los trenes, llenos de niños aterrados” (Osorio y Pascual 2016a: 62).

Para concluir, o dejar abiertas las reflexiones, podemos considerar que *Moje holka, Moje holka* de Amaranta Osorio e Itziar Pascual se destaca en el teatro de la memoria no tanto por su carácter narrativo, frecuente en esta tendencia dramaturgica, sino por su hibridez entre teatro y poesía. En esta obra, la poesía no es únicamente un recurso para intentar expresar lo irrepresentable: es, sobre todo, un medio para resistir ante la violencia, ante la oscuridad y la desesperanza. Por otra parte, es de notar el tratamiento reservado a las protagonistas, presentadas, al igual que en otras obras del teatro de la memoria protagonizado por personajes femeninos (por ejemplo, *Cautivas* de Juana Escabias o *Solo son mujeres* de Carmen Domingo), como mujeres fuertes, valientes y ligadas entre sí por lazos de herencia y de sororidad.

10 (Nuestra traducción) “dans notre *façon d’imaginer* gît fondamentalement une condition pour notre *façon de faire de la politique*”.

11 (Nuestra traducción) “Ce serait donc [...] se donner les moyens de *voir apparaître* les lucioles dans l’espace surexposé, féroce, trop lumineux, de notre histoire présente. Cette tâche [...] demande à la fois du courage – vertu politique – et de la poésie, qui est l’art de fracturer le langage, de briser les apparences, de désassembler l’unité du temps”.

Bibliografía

- AMO SÁNCHEZ, A., «Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)», *Anales de Literatura Española Contemporánea* 39.2 (2014), 337-365.
- , *De Plutón a Orfeo: teatro concentracionario español (1945-2015)*. Madrid: Artez 2020.
- AZNAR SOLER, M., «Entrevista a Juan Mayorga sobre *Himmelweg*», en: Mayorga, J., *Himmelweg* (ed. Manuel Aznar Soler). Ciudad Real: Ñaque 2011, 267-276.
- BERENICE DE SANCTIS, A. / A. OSORIO, A. AMO, A. BONNEFOI, A. SURBEZY, «Vers une dramaturgie émancipée et compréhensive : le théâtre d'Amaranta Osorio», *Amerika [En línea]* 21 (2021).
- DIDI-HUBERMAN, G., *Survivance des lucioles*. París: Les Éditions de minuit 2009.
- FLOECK, W., «Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español», en: Romera Castillo, J. (ed.): *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros 2006, 185-209.
- , «Hacer memoria en España. El desarrollo del teatro de la memoria desde los años de la Transición hasta la actualidad», *Orillas* 8 (2019), 469-487.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A., *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2016.
- GENETTE, G., *Palimpsestes : la littérature au second degré*. París: Seuil 1982.
- HERNÁNDEZ NIETO, A., «Itziar Pascual, ir más allá de la escritura teatral», <https://womans-soul.com/itziar-pascual-ir-mas-alla-de-la-escritura-teatral/>
- IBARLUCÍA, R., «Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz», *Trans/Form/Ação* 21-22 (1999), 131-150.
- LUMIÈRE, É., «Enfoque biográfico y coralidad. Mujeres republicanas en el teatro de la memoria español», en: Márquez Montes, C. y Bottin, B. (eds.): *Las artes escénicas como patrimonio del ámbito hispánico. Siglo XXI*. Berne: Peter Lang, de próxima publicación (2023).
- , «Teatro e historia en el siglo XXI, nuevas perspectivas: teatro de la memoria, teatro del presente, teatro metahistórico, juegos intermediáticos», en: Molanes Rial, M. y Reck, I. (eds.): *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI: híbrides, transgresiones, compromiso y disenso*. Madrid: Visor 2019, 137-151.
- , «Enfrentarse al pasado. Judaísmo en el pensamiento y el teatro de Juan Mayorga», en Burel, E. y Merlo-Morat, Ph. (eds.): *Juan Mayorga: filosofía y religión*. Lyon: GRIMH 2020, 53-67.
- MAYORGA, J., «En compañía de Reyes Mate» («Hacia una justicia general anamnética»), en: Mayorga, J.: *Elipses*. Segovia: La uña RoTa 2016a, 63-68.
- , «En compañía de Reyes Mate» («La filosofía en el campo»), en: Mayorga, J.: *Elipses*. Segovia: La uña RoTa 2016b, 57-62.
- , «La representación teatral del Holocausto», en: Mayorga, J.: *Elipses*. Segovia: La uña RoTa 2016c, 165-172.
- , *Himmelweg*, en: Mayorga, J.: *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uña RoTa 2014, 297-332.
- NORA, P., «La mémoire collective», en: Le Goff, J., Chartier, R. y Revel, J. (eds.): *La nouvelle histoire*. París: C.E.P.L. 1978, 398-401.
- OSORIO, A. / I. PASCUAL ORTIZ, «Sobre el proceso de “Moje holka, moje holka”», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral 351* (2016b), 40-42.
- , *Moje holka, moje holka: (mi niña, niña mía)*, *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral 351* (2016a), 43-65.
- OSORIO, A., «Razones para ser feminista», *Acotaciones 41* (2018), 203-217.
- RICÉUR, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Seuil 2000.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, N., «Una palabra luciérnaga: odalává», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral 351* (2016), 38-39.
- SALMONA, M., «29. Mémoire traumatique», en: Kédia, M. (ed.) : *L'Aide-mémoire de psychotraumatologie. En 49 notions*. Malakoff: Dunod 2013, 208-219.
- SANCHIS SINISTERRA, J., «El Teatro Fronterizo. Planteamientos», *Primer Acto 186* (1980), 96.
- , «Una propuesta del autor», en: Sanchis Sinisterra, J.: *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra 2003, 187-190.
- TODOROV, T., *Mémoire du mal. Tentation du bien. Enquête sur le siècle*. París: Robert Laffont 2000.

3

Literatura y animales

EDITORES

*María Colom Jiménez y Julia Ori
Korosmezei*

Escritura poética y corporalidad animal en la poesía visual

MARIO ALONSO GONZÁLEZ

marioa12@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El presente trabajo desarrolla un estudio de la relación entre la corporalidad animal y la escritura poética en la especificidad de la poesía visual, que presenta características muy interesantes para este tipo de estudio, en virtud de la coincidencia en ella de la forma visual y textual. Para ello, se ha desarrollado, en primer lugar, un aparato teórico desde un marco cognitivo multimodal que ha permitido, en segundo lugar, analizar desde esta perspectiva un corpus compuesto por diferentes ejemplos de poesía visual (principalmente caligramas, pero también algunos casos de poesía concreta) para discernir de qué manera se halla representado el animal y cuál es su semiosis animal en cada ejemplo.

PALABRAS CLAVE: escritura poética, poesía visual, Poética Cognitiva, análisis multimodal

Abstract

The aim of the present work is to study the relationship between animal corporality and poetic writing from the specificity of visual poetry, which has very interesting characteristics to be studied from this point of view, since there is a coincidence of visual and textual form. Firstly, the multimodal cognitive theory of visual poetry which be presented as a framework for this study. Secondly, different examples of visual poetry (mainly calligrammes, but also some cases of concrete poetry) will be analyzed so as to see how the animal is represented and which is its animal semiosis in each case.

KEYWORDS: animal corporality, poetic writing, visual poetry, Cognitive Poetics, multimodal analysis

1. Introducción

El objetivo principal del presente trabajo es el desarrollo un estudio práctico de la relación entre la corporalidad animal y la escritura poética, tomando como objeto de estudio la poesía visual. De esta manera, el presente trabajo se enmarca en el campo de la Zoopoética, que en los últimos tiempos ha buscado poner el foco de atención sobre “la poesis corporal de otras especies” (Moe, 2014: 21), entendiendo que el resto de animales también son, como el ser humano, hacedores de significado (según el autor); en otras palabras, existe una semiosis animal (Moe, 2014: 50), definida como capacidad de significar natural y originaria de manera preverbal, a través del cuerpo. Desde esta perspectiva, la poesía visual resulta un objeto de especial interés debido a sus cualidades específicas, que derivan en una representación particular de dicha semiosis animal, diferente al del resto de poesía.

En particular, trataré en primer lugar el caso de los caligramas de animales, ya que en ellos se encarna la máxima zoopoética de que “el pensamiento poético se expresa a través del propio animal” (Driscoll y Hoffmann 2018: 4), estableciendo una relación única entre la corporalidad animal y la escritura poética, otro de los puntos de atención de la Zoopoética (Moe 2014: 22). Especialmente en los caligramas (es decir, cuando el caligrama representa a un animal), tiene lugar una coincidencia de la representación de la corporalidad animal y la representación gráfica del lenguaje poético (es decir, la escritura), por la que dicha representación del cuerpo del animal deviene signo poético. Por lo tanto, en tanto que la representación de la

corporalidad animal está estrechamente en relación con su corporalidad biológica, se estaría asociando a dicha corporalidad biológica no solo la posibilidad de tener una semiosis animal de forma más general, sino, aún más singularmente, una semiosis poética.

Sin embargo, las posibilidades de esta particular coincidencia icónica de una semiosis animal y poética no tienen por qué ser recorridas en todos los casos, por lo que, como ocurre en el resto de la literatura, ha de analizarse cuál de las dos perspectivas sobre el animal presentadas por Derrida (2008: 27-28) se está utilizando: si el animal es representado pasivamente como objeto silente de observación o, incluso, como añade Bulut Sarikaya (2023: 125), como elemento meramente simbólico; o si, por el contrario, se lo representa como agente en la significación, a través de su cuerpo y su movimiento con una función necesaria e insustituible (Driscoll y Hoffmann 2018: 3).

De esta manera, procuraría rechazar la hipótesis de Driscoll y Hoffmann (2018: 2), según la cual la poesía “se definiría como una forma de pensamiento que no ha olvidado [...] la cuestión del animal, sino que ha continuado ‘pensando’ [...] la cuestión del animal, repetidamente, ‘continuamente’ y desde una perspectiva novedosa”. Las propias autoras reconocen que “quizás no toda la poesía y ciertamente no de forma unificada o sistemática”, pero, sin retractarse, afirman asimismo que “indiscutidamente hay y ha habido una cierta afinidad entre el “pensamiento poético” y el “pensamiento animal” (Driscoll y Hoffmann (2018: 2).

No obstante, incluso esta matización de la contundente definición previa es muy discutible. Aunque las autoras se apoyan en el texto de Derrida (2008: 6), considero que su interpretación del texto del filósofo es algo parcial. Para empezar, la cita que utilizan de Derrida se refiere en su contexto original a la cualidad zoopoética de Kafka. Además, a pesar de que Derrida sí que afirma (2008: 7) que “el pensamiento que concierne al animal [...] deriva de la poesía”, lo hace oponiendo el “pensamiento poético” al “pensamiento filosófico”; parecería, por tanto, que utiliza una noción de ‘poesía’ más cercana a su origen etimológico y teórico griego (como *poiesis*), es decir, como creación, lo que hoy en día se consideraría creación literaria de manera general. En cualquier caso, parece claro, como evidencian en sus estudios Moe (2014) o Bulut Sarikaya (2023) y se verá en el presente trabajo, que la perspectiva zoopoética es más bien excepcional dentro de la poesía.

Por tanto, para realizar dicho estudio analizaré diferentes ejemplos de caligramas, así como otros ejemplos de poesía visual (poesía concreta) de manera comparatista, de forma que podrá evidenciarse si el hecho de que exista o no dicha coincidencia icónica de las semiosis animal y poética implica alguna diferencia desde el punto de vista zoopoético. Este análisis se realizará desde un marco teórico multimodal y cognitivo, que desarrollaré brevemente a continuación. Antes de ello, quisiera destacar que, aunque tienden a confundirse (como ocurre en los estudios citados), debería diferenciarse claramente entre la Zoopoética como estudio del texto desde el punto de vista de la recepción (es decir, el desarrollo de una interpretación, crítica o no, desde una perspectiva zoopoética) o de la creación (es decir, el análisis de la proyección del pensamiento zoopoético de un autor en su texto). No obstante, el desarrollo de dicha diferenciación queda fuera del campo y de la extensión del presente trabajo, por lo que se emplaza a uno futuro de dedicación específica.

2. Teoría cognitiva multimodal de la poesía visual

El marco teórico utilizado para el análisis se constituye de un desarrollo propio de la teoría de la iconicidad poética de Margaret H. Freeman (2020), que a su vez se encuadra dentro del marco de la Poética Cognitiva, y que he extendido a una perspectiva multimodal. La teoría de Freeman (2020: 106) parte de la hipótesis de que en poesía no solo forma y contenido están unidos inextricablemente, sino que lo están forma, contenido y sentimiento, siendo los componentes básicos de la poesía. Para describir la manera en que se articula esta unión, Freeman aplica el modelo de combinación conceptual de Fauconnier y Turner (2002: 46) a la estructura

triádica del icono, según Charles Peirce, como imagen, diagrama y metáfora, considerando la especificidad de la poesía. De esta forma, Freeman postula que la forma y el contenido poéticos se unen mediante un proceso metafórico a través del sentimiento percibido, dando lugar a una iconicidad poética (véase Fig. 1).

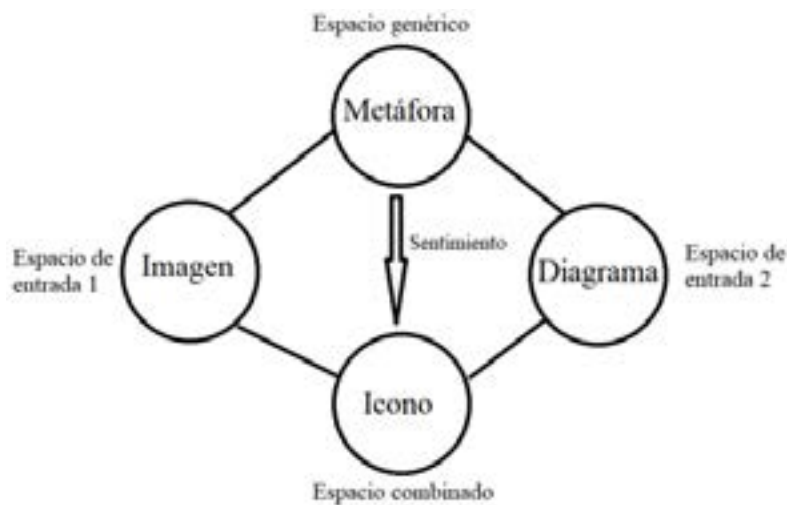


Fig. 1: Representación esquemática del proceso de emergencia de la iconicidad poética según Freeman.

Es importante señalar que la noción de icono de Peirce abarca tres tipos de subicono (Hiraga 2005: 31-34). En primer lugar, la imagen comparte algunas de sus cualidades simples de su objeto en una relación monádica de semejanza inmediata. En segundo lugar, el diagrama comparte la estructura abstracta de su objeto en una analogía diádica relacional. En tercer lugar, la metáfora (entendida como proceso metafórico) representa un paralelismo triádico representacional. La iconicidad cognitiva de la que habla Freeman, es decir, la propiedad de un signo de estar unido a una experiencia sensorial o emocional (Freeman 2020: 28-36), se integraría dentro de los tres niveles, según el caso, de la clasificación peirceana.

Extendiendo el modelo de Freeman a una perspectiva multimodal, podría considerarse que en poesía visual los modos visual y textual operan como espacios de entrada en el modelo de combinación conceptual de Fauconnier y Turner, que se asocian metafóricamente a través del sentimiento para generar una iconicidad poética multimodal (véase Fig. 2).

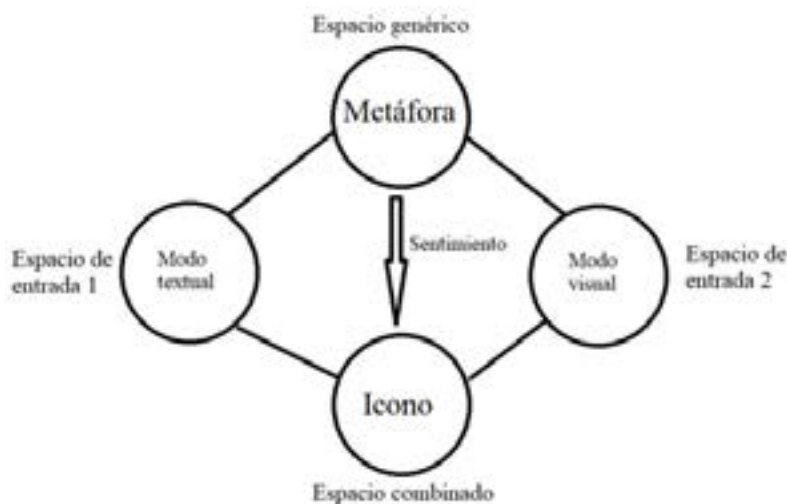


Fig. 2: Representación esquemática del proceso de emergencia de la iconicidad poética multimodal.

Naturalmente, los modos visual y textual necesitan una descripción interna propia. Por una parte, para el modo textual utilizaré la propia teoría de la iconicidad poética de Freeman, tal y como la autora la ha desarrollado, es decir, aplicada a la dimensión textual exclusivamente.

Por otra parte, para el modo visual partiré de la teoría de Kress (2009: 59), quien aplica las tres metafunciones de Halliday (1975: 148), al afirmar que los recursos semióticos pueden estudiarse desde tres perspectivas: ideacional (qué se representa), interpersonal (qué relaciones crea entre los actores de la comunicación) y textual o composicional (cómo se compone). De esta manera, de igual forma que Freeman razonaba para el modo textual, podría considerarse que la poesía visual funciona también según un modelo de combinación conceptual, donde estas tres perspectivas (ideacional, interpersonal y composicional) funcionan como espacios de entrada, asociándose entre ellas mediante procesos metafóricos para, a través del sentimiento percibido, generar una iconicidad poética visual (véase Fig. 3).

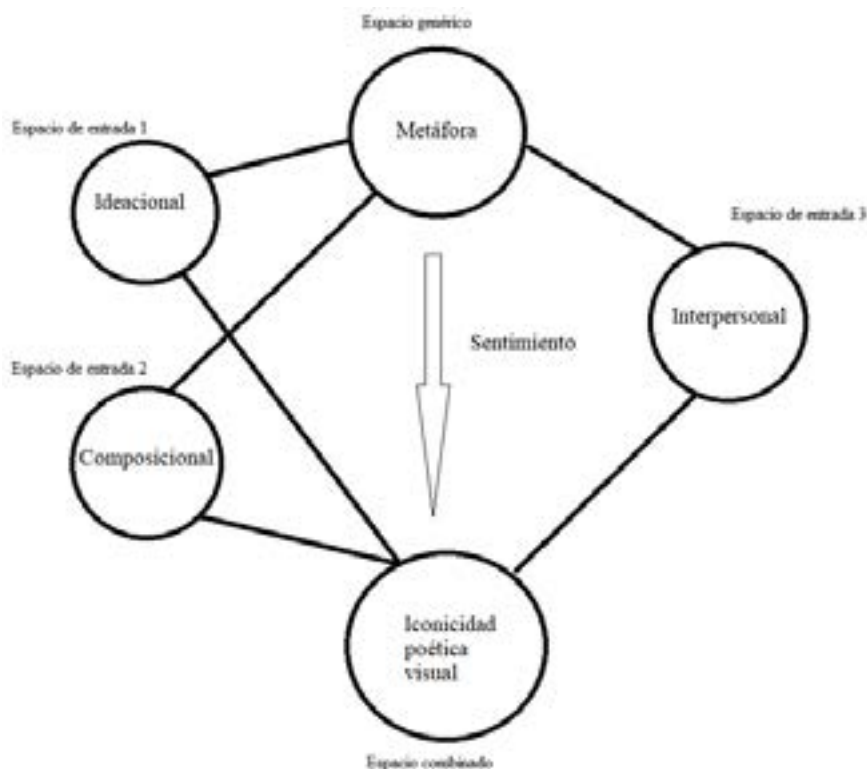


Fig. 3: Representación del proceso de emergencia de la iconicidad poética a nivel visual.

No obstante, para analizar la perspectiva interpersonal es necesario introducir un concepto muy importante en la poesía visual, el *movimiento ficticio*, también desarrollado desde la teoría cognitiva. Según Mike Borkent (2014: 15), “el movimiento ficticio ocurre cuando los lectores o espectadores conceptualizan objetos estáticos como móviles, como por ejemplo entender que una línea de puntos estáticos recorre una página”. Aplicado a la poesía visual, en su lectura e interpretación se establecerían conexiones dinámicas que le otorgarían un cierto movimiento o direccionalidad al conjunto de elementos visuales (tipográficos o no) estáticos en la página. Este movimiento adquirido, como se verá, tiene una gran capacidad para interactuar con el resto de elementos visuales y textuales del poema, vehiculando un sentimiento y, por tanto, generando iconicidad poética.

Para ilustrar este fenómeno puede considerarse como ejemplo el caligrama “Il pleut” de Guillaume Apollinaire, que puede encontrarse en el Anexo 7.1. La interacción que genera la lectura es tal que obliga a mover los ojos de arriba a abajo, siguiendo con la mirada la rápida caída de las gotas de lluvia representadas icónicamente por las letras del poema, generándose así un movimiento ficticio de estas lecturas que da lugar a un ritmo espacial. En este caso, la

importancia icónica de este movimiento ficticio viene dada porque se crea el contraste entre la rápida caída de las letras-gotas y el ritmo de lectura ralentizado por la dirección inusual de la misma, contraste que se refleja a nivel de sentimiento y de significado.

De esta manera, articulando los diferentes niveles se tendría un sistema complejo de iconicidad poética multimodal, como se representa en el siguiente esquema:

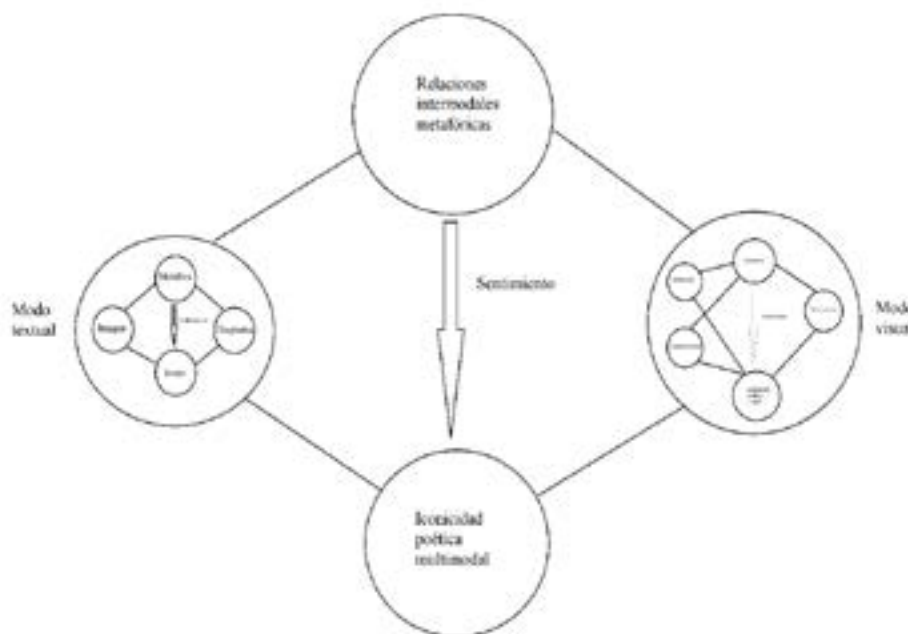


Fig. 4: Representación detallada del proceso de emergencia de la iconicidad poética multimodal. Nótese que se corresponde a la Fig. 2, extendiendo la descripción de los modos visual y textual mediante los esquemas de las Fig. 1 y 3.

Las líneas que conectan diferentes partes de los esquemas icónicos en los diferentes niveles ejemplifican distintas relaciones posibles entre elementos de los dos modos. Estas relaciones, siguiendo la teoría de Freeman, se considerarían procesos metafóricos que unen estos dos modos con el sentimiento generado para crear la iconicidad multimodal. Los procesos metafóricos pueden ser diferentes, por lo que cabría establecer una tipología siguiendo la clasificación de las relaciones intermodales propuesta por Martinec y Salway (2005: 342):

Según la interdependencia de sus elementos: cuando dichos elementos son independientes y podrían presentarse por separado, se trata de una relación de igualdad; al contrario, cuando un elemento depende del otro se habla de desigualdad (Martinec y Salway, 2005: 342).

Según la naturaleza de su unión semántica, puede tratarse de una relación de expansión (la cual, a su vez, puede ser de elaboración, de extensión o de refuerzo) o bien de proyección:

A clause elaborates on the meaning of another by a more detailed description of it. One clause extends the meaning of another by adding further, related information. Finally, a clause enhances another by qualifying it in terms of time, place, cause, and other such circumstantial meanings. Projection is subclassified into two types: locution and idea, where locution is a projection of wording, usually by a verbal process, and idea a projection of meaning, most often by a mental process. (Martinec y Salway, 2005: 142).

Además, esta tipología podría ampliarse considerando que, según Martínez-Falero (2022: 154), las relaciones isotópicas entre elementos semiótico-estructurales en la lírica pueden ser de analogía, contraposición o contigüidad. Por lo tanto, las relaciones de expansión (incluyendo sus tres subtipos) en la poesía visual podrían ser también de analogía, contraposición y contigüidad, mientras que las de proyección se construyen siempre por analogía (Martínez-Falero, 2022: 154).

3. Escritura poética y corporalidad animal en los caligramas

Los caligramas se definirían por la predominancia, en términos peirceanos, de una iconicidad monádica, es decir, de una relación de analogía simple entre la forma visual del poema y la forma visual de lo representado. Por lo tanto, a priori resultan especialmente interesantes de analizar desde una perspectiva zoopoética, ya que, como he dicho en la Introducción, la representación de la corporalidad animal pasa a formar parte ya no solo de las capas de significado, sino también de la propia forma del texto, al ser representado visualmente. Aún más, se encarna en la propia escritura, convergiendo así dicha semiosis animal con la propia semiosis poética, al coincidir icónicamente (por analogía monádica) forma y contenido. A continuación se propone un análisis de dos caligramas de Guillaume Apollinaire y Jorge Eduardo Eielson desde el marco teórico previamente desarrollado. Ambos caligramas pueden encontrarse en los Anexos 7,2 y 7.3.

3.1. «*La colombe poignardée et le jet d'eau*» de Guillaume Apollinaire

En primer lugar, he escogido analizar el uso de la corporalidad animal en el doble caligrama «*La colombe poignardée et le jet d'eau*» de los *Calligrammes* de Apollinaire (2018: 202). Se trata de una doble elegía que retoma el tradicional tópico del *ubi sunt*. Escrito en el contexto de la Primera Guerra Mundial, en la parte superior (la paloma) se pregunta dónde están sus amadas¹, mientras que en la parte inferior (el ‘chorro de agua’) se pregunta dónde están sus amigos artistas; todos ellos diseminados por la guerra o incluso llamados al frente.

Centraré el análisis sobre la representación animal, es decir, solo sobre la mitad superior del caligrama, dado que es la parte que resulta relevante en cuanto a su análisis zoopoético. Desde un punto de vista ideacional, el caligrama superior conforma la figura de una paloma forma, estableciendo así una relación de proyección con la “paloma” que aparece también en el último verso que conforma el caligrama. El hecho de que la palabra ‘paloma’ no aparezca hasta el último verso le otorga cierta prominencia significativa a la paloma, por el cumplimiento de la expectativa lectora de encontrar, en primer lugar, alguna relación de analogía entre la figura visual y la figuración textual. Sin embargo, no existe una relación clara entre el resto del contenido del texto, lo cual provoca que la significación de la paloma pierda importancia, desviándose la atención a otros temas.

La relación entre la paloma y el resto del texto resulta más importante solamente desde el plano simbólico. Como recoge el *Diccionario de símbolos* de Chevalier y Gheerbrant (2018), por un lado, la paloma remite al amor desde la mitología griega, pues es el pájaro sagrado de Afrodita; en coherencia significativa con la literalidad textual, como hemos visto. Pero la paloma también simboliza la paz, como ha trascendido en mayor medida a nuestros días, lo cual resulta también coherente con el contexto histórico del momento de su producción. Uniendo ambas, tendríamos un símbolo doble donde no solo se llora la pérdida del amor, sino también la de la paz.

Por otro lado, en este caso no puede apreciarse ningún tipo de movimiento ficticio de la figura de la paloma, a partir del cual podríamos hablar de una corporalidad animal relevante, sino que parece congelada en un vuelo estático; a diferencia del caligrama inferior, el ‘chorro de agua’, donde las líneas que conforman los versos sí que producen una sensación de movimiento de la caída del agua.

En definitiva, podría concluirse que la paloma no participa de manera activa en la construcción del significado, ya que ni su corporalidad ni su movimiento son significativos, y su única relevancia y relación con el resto de la composición se basan en su carácter simbólico; es decir, a través de una convención humana, y no de su propia semiosis animal. Por lo tanto, no constituye un sujeto de la significación, sino que se erige como mero objeto simbólico.

De esta manera, podría concluirse que la hipótesis de Driscoll y Hoffmann (2018: 2) de que la poesía es una “forma de pensamiento que no ha olvidado la cuestión animal” es falsa,

1 “MIA”, “MAREYE”, etc. son nombres de amadas de Apollinaire (Brunel 1997: 84).

ya que esto no ocurre en absoluto en toda la poesía, como evidencia este ejemplo. Aún más, se ha mostrado cómo la semiosis animal no existe siempre ni siquiera en la poesía visual, donde la representación animal en los caligramas podría hacer pensar en una mayor relevancia significativa de sus cuerpos. Al contrario, puede utilizarse, como en este ejemplo, para concebirlos una vez más como objeto mediante la focalización en sus cualidades simbólicas.

3.2. «Poesía en forma de pájaro» de Jorge Eduardo Eielson

El segundo caligrama elegido para el estudio, «Poesía en forma de pájaro» de Jorge Eduardo Eielson (Oviedo, 2008: 299), presenta notables diferencias con el anterior. En este caso, el pájaro se convierte en el centro de significación tanto desde el punto de vista ideacional como compositivo. De hecho, ambos se vinculan de forma icónica (monádica, de nuevo). Las palabras referidas a la anatomía del pájaro ocupan visualmente la posición de la parte anatómica que denotan. Aún más, mediante esta coincidencia icónica se sugiere una interpretación en la que las características con las que se representa textualmente al pájaro se transfieren a su propia representación visual (en tanto que imagen mental): el Ojo se vuelve azul, el pico anaranjado o el plumaje amarillo.

De esta manera, no solo se establecen relaciones de proyección entre ambos modos, sino también de refuerzo y de elaboración. Por lo tanto, la corporalidad del pájaro emerge al primer plano de significado, ya que se está construyendo conjuntamente al propio discurso del poema y, por tanto, se convierte en sujeto de la representación. Además, la extrema coincidencia icónica del cuerpo del poema y el cuerpo del pájaro refuerzan la empatía del lector por el pájaro, por paralelismo estructural entre dicha forma de analogía y dicho sentimiento.

Por lo que respecta al movimiento ficticio, parece evidente que en este caso tampoco existe. Sin embargo, el pájaro no está exento de vida ya que, además de la reforzada construcción icónica de su corporalidad, ya comentada, se realiza una expansión a través del componente textual. En el texto se dice que está herido y “que no vuela”, por lo tanto su estatismo, al contrario de lo que ocurría con la paloma de Apollinaire, se vuelve significativo: su inmovilidad no es una característica en tanto objeto, sino que se convierte una condición en tanto que sujeto; una condición trágica, puesto que esta enunciada en forma negativa (“no vuela”) y asociada a una herida. Se completa así la empatía que desarrollaba la coincidencia icónica del cuerpo del poema y el cuerpo del pájaro con este sentimiento de tristeza que despierta su condición.

El pájaro podría tener aquí también una carga simbólica, reforzada por esa unión icónica entre el cuerpo del pájaro y los versos, que resulta en un “animal hecho de versos”, a través de la asociación simbólica que une al pájaro (más concretamente al ruiseñor) por su canto melodioso y a la poesía. Podría pensarse entonces que el poema, como el pájaro, está herido en el cuello (donde nace la voz poética) y no puede volar, no puede escapar de la página, salvo que “tal vez un soplo desbarat[e] / la misteriosa palabra que [lo] sujeta / [...] a la mesa”.

Sin embargo, a diferencia del caligrama de Apollinaire, este simbolismo no hace sino reforzar la identificación icónica entre el pájaro y la poesía, es decir, la complementa, pero no constituye la base de su significación. Esta, por el contrario, se construye a través de la semiosis corporal del pájaro, su herida, su estatismo que es incapacidad para volar, coincidiendo, como adelantaba al inicio, la escritura poética con esta corporalidad animal; siguiendo, por tanto, la máxima de la Zoopoética, constituyendo un pájaro agente, y no objeto, de la significación.

4. Escritura poética y corporalidad animal en la poesía concreta

En la voluntad de ampliar el perímetro de análisis del presente estudio para poder estudiar de forma comparativa las potencialidades zoopoéticas de otros tipos de poesía visual, he escogido completar el corpus de estudio con dos ejemplos de poesía concreta. La poesía concreta tiene una gestación múltiple en Alemania (con Eugen Gomringer y Max Bense) y en Brasil (con el grupo *Noigandes*) y va a proponer, en palabras de Bense, utilizar el lenguaje “no sólo

como portador de significados, sino por encima de esto, y tal vez de un modo más acentuado como acto fonético y visual” (Millán 2005: 26). Los dos ejemplos de poesía concreta escogidos de Edwin Morgan y Mary Ellen Solt pueden encontrarse también en los Anexos 7.4 y 7.5.

En primer lugar, en «French Persian Cats Having a Ball» de Edwin Morgan (Perloff 2021: 137) se observa que, a diferencia de los casos anteriores, ya no hay representación del animal. En cambio, encontramos diferentes formaciones geométricas constituidas por las palabras “chat”, “shah” y “chachacha”, así como diferentes combinaciones de las letras que las componen. Se constituye así un juego de palabras en su significado más literal, articulado en varios niveles. La similitud fónica entre las tres palabras resulta en una unión de sus significados (gato en francés, el jefe de Estado persa y el baile chachachá) dirigida desde el paratexto por el propio título (‘gatos franco-persas bailando’); así como una unión de sus propios significantes en su composición visual, ya que, como parejas de baile, las letras parecen en ocasiones separarse de sus palabras e ir a bailar con otras a las que no acompañarían normalmente, dando lugar a diferentes combinaciones (“cha”, “ha”, etc.). Las formas que representan podrían recordar a diferentes agrupaciones guiadas por la danza, aunque prevalece sobre todo el carácter lúdico compositivo.

En este caso, los gatos adquieren capacidad semiótica en dos sentidos. Por un lado, son representados por letras, combinaciones de letras o alguna de las tres palabras antes mencionadas, por lo que vuelve a confluír la corporalidad animal (aunque en este caso esté representada esquemáticamente) con la escritura poética; sus cuerpos parecerían en este caso cargados de significado lingüístico. Por otro lado, la danza es una poderosa acción semiótica, por lo que, en este sentido, también estarían cargando de significado sus cuerpos; además, el chachachá es un baile humano, por lo que se estaría produciendo un proceso de personificación.

En cuanto al sentimiento, el juego, que en sus diferentes formas predomina en la significación, desde todos los niveles, visual y textual, de contenido y de forma, genera inevitablemente diversión y risa. Siendo la risa un elemento literario tradicionalmente subversivo, podría pensarse que podría contribuir a la semiosis animal en este sentido. Sin embargo, me inclino a pensar que es precisamente este carácter lúdico el que desluce, al menos desde un punto de vista zoopoético, cualquier posible consideración de una semiosis animal importante. Al contrario, parecería que el gato es utilizado como mero objeto lingüístico, en virtud de las características fonéticas del significante que lo representa lingüísticamente y no de sus propias características. Por tanto, el resultado conjunto sería una lectura zoopoética bastante matizada.

Por último, he considerado conveniente analizar el poema concreto «Forsythia» de Mary Ellen Solt (Perloff 2021: 184) para avanzar más allá de lo zoopoético hacia otros seres vivos, en este caso una planta, la *forsythia*. Esta obra podría considerarse al límite de la definición de caligrama, ya que su composición visual representa figurativamente aquello que denota textualmente, pero no hay un discurso poético, como ocurría con los caligramas de Apollinaire, sino que se trata de palabras aparentemente aisladas. De la palabra *FORSYTHIA*, leída como acróstico, nacen las palabras *FORSYTHIA*, *OUT*, *RACE*, *SPRINGS*, *YELLOW*, *TELEGRAM*, *HOPE*, *INSISTS* y *ACTION*.

No profundizaré en su interpretación. Lo que resulta interesante desde la perspectiva de estudio es la manera en que Solt desarrolla la corporalidad vegetal de la *forsythia*, que coincide icónicamente, una vez más, con la escritura poética. Aún más, la composición visual está cargada de movimiento, con las ramas de *forsythia* entrelazándose entre sí, lo cual genera un movimiento ficticio del texto poético, reforzándose así su semiosis vegetal, ya que no solo su cuerpo está conformado por la escritura, sino también su movimiento. Además, las palabras que componen el acróstico, como se puede ver en la interpretación de Perloff, se refieren también a la propia *forsythia*, otorgándole así a la planta las mismas capacidades poéticas sugestivas que tienen dichas palabras. El conjunto resulta en que la *forsythia* se erige fuertemente como sujeto de la significación, cuyas posibilidades semióticas se han visto reforzadas y extendidas, como he explicado, gracias a las características específicas de la poesía visual.

5. Conclusiones

La principal conclusión que podría derivarse de los diferentes análisis realizados es que la poesía visual tiene un enorme potencial para trabajar de manera muy interesante las relaciones entre corporalidad animal y escritura poética, e incluso con otras corporalidades vivientes. La especificidad de su medio multimodal (textual y visual), ya sea en caligramas o en otros tipos de poesía visual, en el que puede producirse una coincidencia icónica entre el cuerpo animal y el cuerpo de la escritura, despliegan nuevas posibilidades de semiosis animal que no pueden darse en la poesía o la literatura monomodal. En otras palabras, la poesía visual tiene un enorme potencial para habilitar una escritura desde una perspectiva zoopoética aún más amplia y para erigir al animal como sujeto de la significación.

Sin embargo, este potencial, naturalmente, no se realiza siempre. A lo largo del análisis se han visto diferentes casos en los que el animal, a pesar de la coincidencia icónica de su cuerpo y el de la escritura, seguía siendo utilizado en tanto que objeto simbólico o lingüístico, sin desplegar su verdadera semiosis. Por lo tanto, se rechazaría la hipótesis de Driscoll y Hoffmann (2018: 2), según la cual la poesía “se definiría como una forma de pensamiento que no ha olvidado [...] la cuestión del animal”. Ni siquiera en el caligrama animal, donde parecería que “la cuestión del animal” debería estar más presente, esta afirmación es cierta, como se ha evidenciado en el análisis de “La colombe poignardée” de Apollinaire. Por el contrario, “la cuestión del animal” es abordada desde una perspectiva zoopoética en una minoría de obras poéticas.

Finalmente, se ha mostrado también el potencial de las teorías de la Poética Cognitiva para profundizar en el análisis de la poesía visual, en este caso en interacción con el análisis multimodal para desarrollar un modelo propio cognitivo multimodal de la poesía visual. En particular, resulta particularmente novedosa la aportación al estudio del sentimiento, llegando a describir dicho modelo la relación entre modos textual y visual con el sentimiento percibido en la lectura y/o contemplación de la poesía visual.

Bibliografía

- APOLLINAIRE, G., *Alcools. Calligrammes*. Paris: Pocket 2018.
- BOHN, W., *The aesthetics of visual poetry*. Cambridge: Cambridge University Press 1986.
- BORKENT, M., «Visual Improvisation: Cognition, Materiality, and Postlinguistic Visual Poetry», *Visible Language* 48(3) (2014), 5-27.
- BRUNEL, P., *Mythocritique II. Apollinaire entre deux mondes : le contrepoint mythique dans «Alcools»*. Paris: Presses Universitaires de France 1997.
- BULUT SARIKAYA, D. «Visual Improvisation: Cognition, Materiality, and Postlinguistic Visual Poetry», *Trakya University Journal of Faculty of Letters* 13(25) (2023), 125-144.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder 2018.
- DERRIDA, J., *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press 2008.
- DRISCOLL, K. Y HOFFMANN, E. «Introduction: What Is Zoopoetics?», en: Driscoll, K. y Hoffmann, E. (eds.), *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*. New York: Palgrave Macmillan 2018, 1-13.
- FAUCONNIER, G., TURNER, M., *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books 2002.
- FREEMAN, M. H., *The Poem as Icon*. Oxford: Oxford University Press 2020.
- HALLIDAY, M., *Learning how to mean: Explorations in the development of language*. London: Edward Arnold 1975.
- HIRAGA, M., *Metaphor and Iconicity. A Cognitive Approach to Analysing Texts*. New York: Palgrave Macmillan 2005.

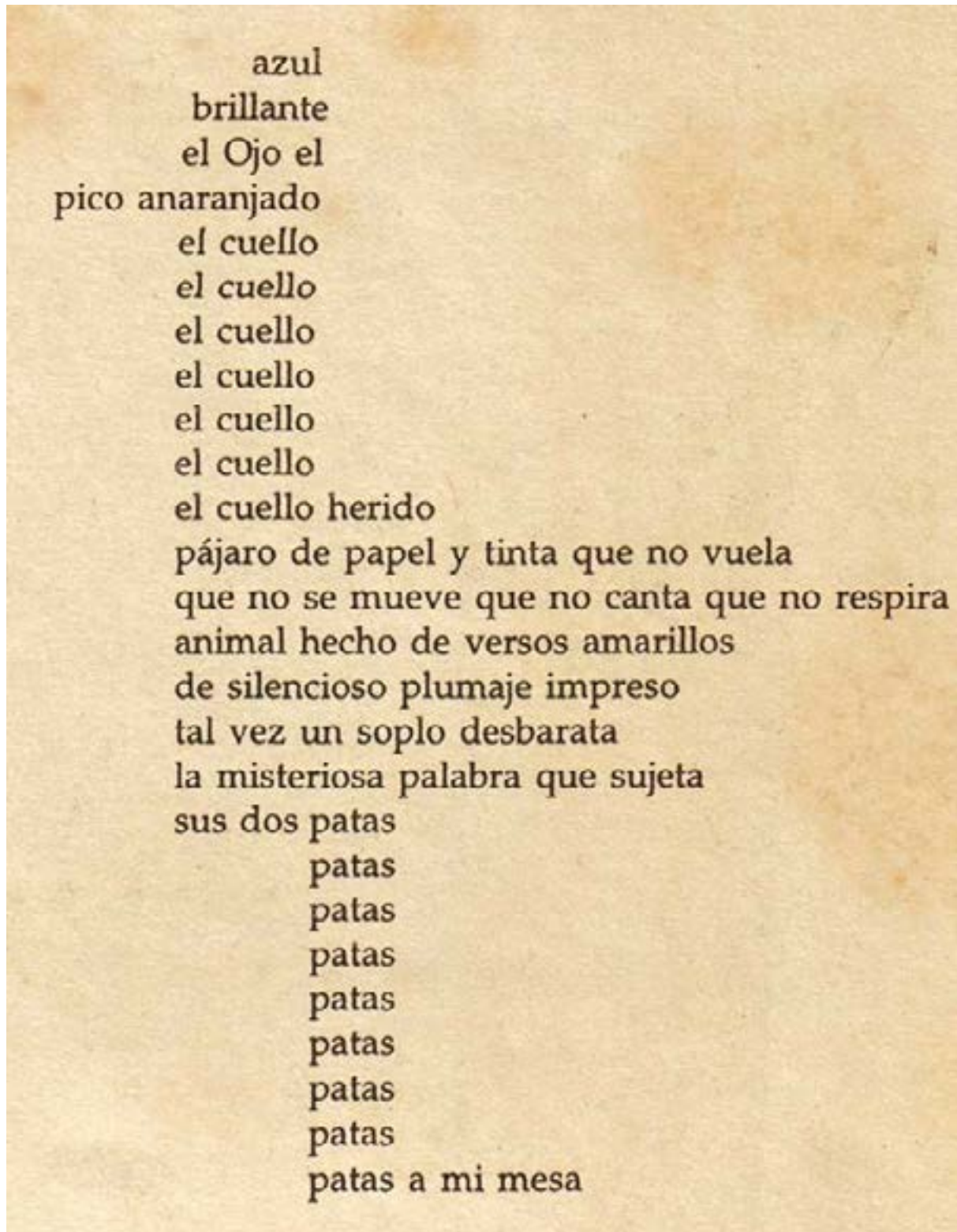
7.2. «La colombe poignardée et le jet d'eau» de Guillaume Apollinaire (Calligrammes).

Douces figures poi^{gnardées} **C**hères lèvres fleuries
 MIA MAREYE
 YETTE LORIE
 ANNIE et toi MARIE
 où êtes-
 vous ô
 je unes filles
 MAIS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de naissance ? Où sont Raynal Billy Dalize
 Ô mes amis partis en guerre Dont les noms se mélancolisent
 Et vos regards vers le firmament Comme des pas dans une église
 Meurent mélancoliquement Où est Cremlitz qui s'engagea
 Où sont-ils Braque et Max Jacob Peut-être sont ils morts déjà
 Derain aux yeux gris comme l'aube De Souvenirs mon âme est pleine
 Le jet d'eau pleure sur ma peine

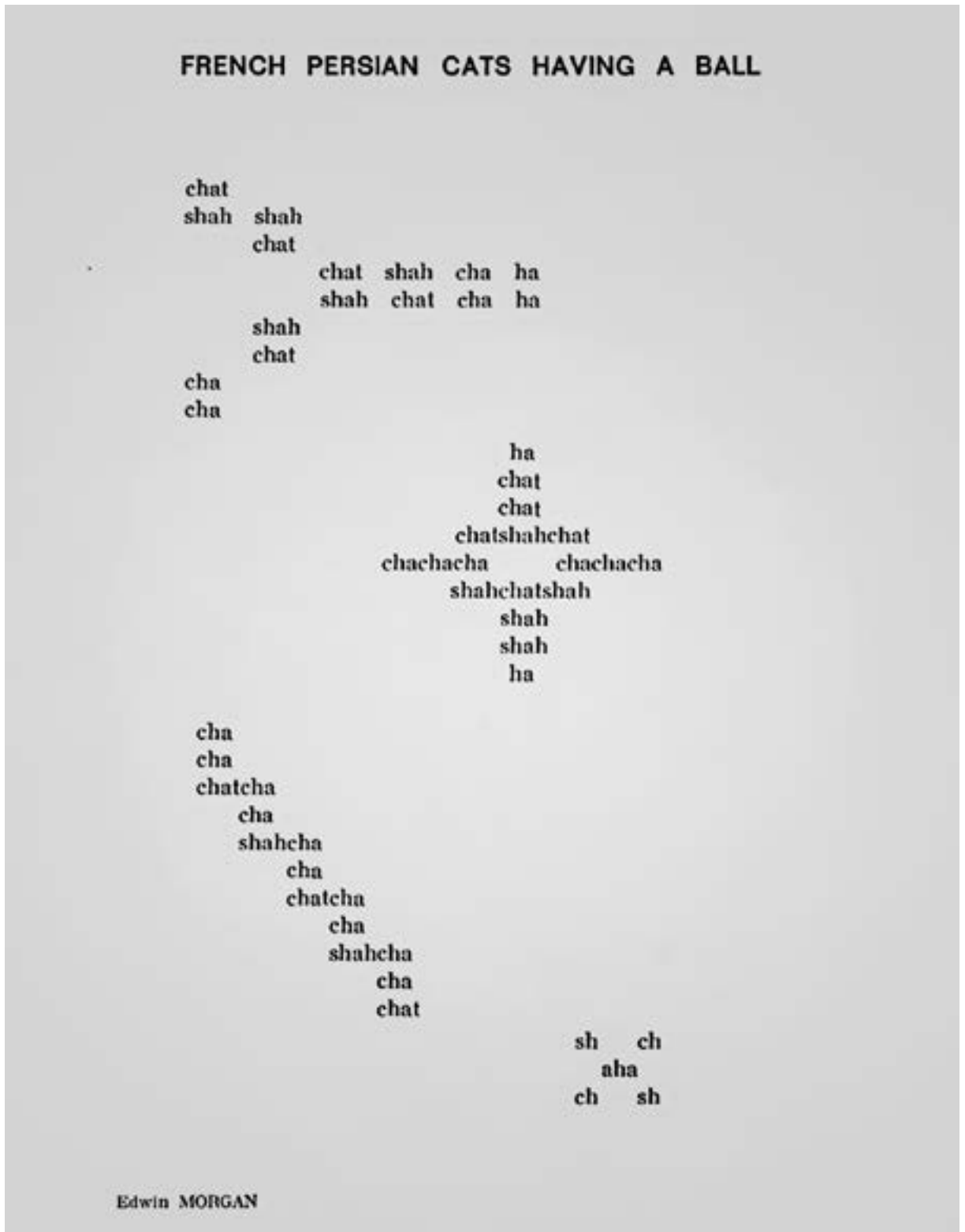
CEUX QUI SONT PARTIS À LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT
 Le soir tombe **O** sanglante mer
 Jardins ou saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

7.3. «Poesía en forma de pájaro» Jorge Eduardo Eielson.



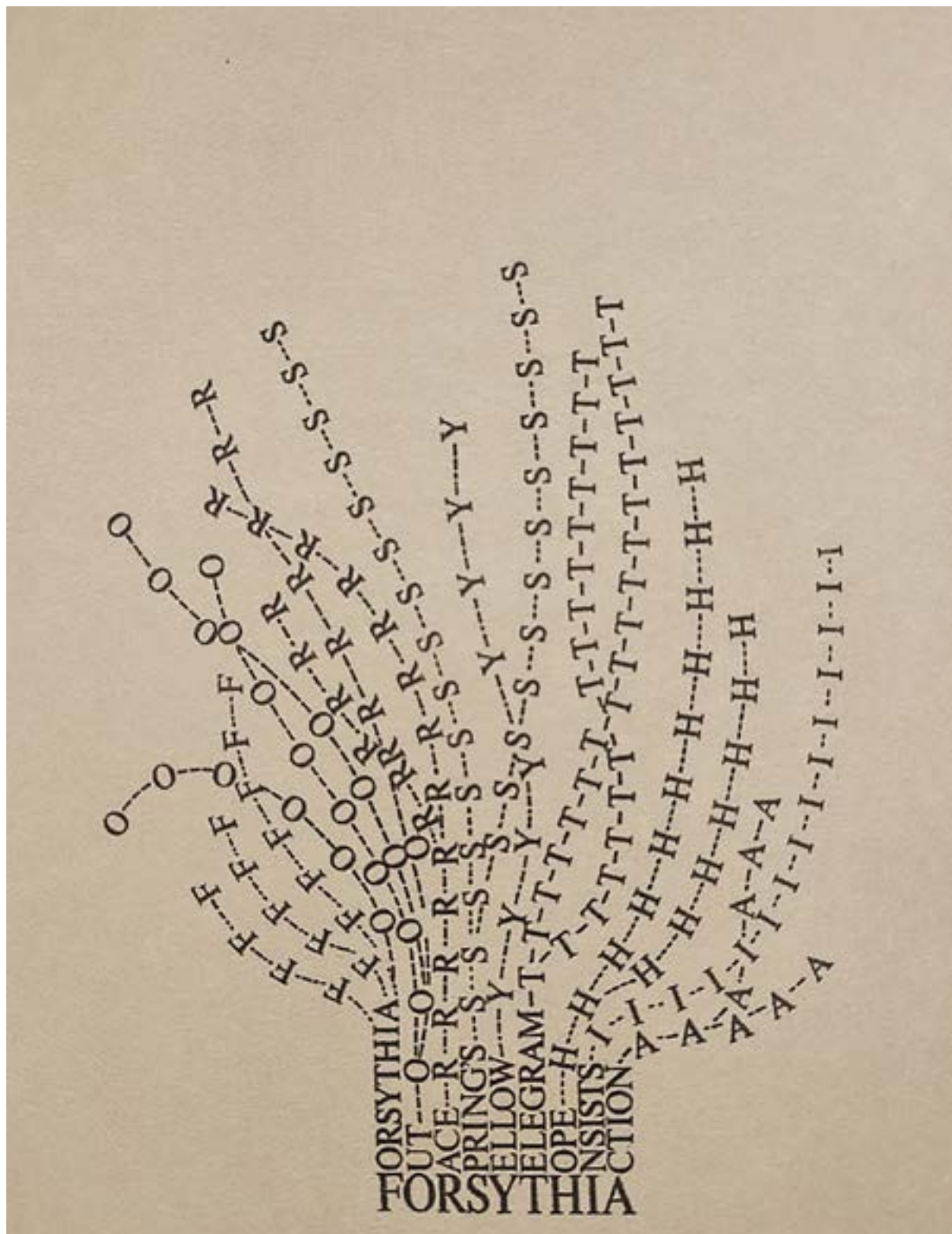
Reproducción tomada de Oviedo (2008: 299).

7.4. «French Persian Cats Having a Ball» de Edwin Morgan.



Reproducción tomada de Perloff (2021: 137)

7.5. «Forsythia» de Mary Ellen Solt.



Reproducción tomada de Perloff (2021: 184)

La gata de Tanizaki: ¿metáfora de la mujer ideal o ejemplo de agencia animal?

DANIEL ARRIETA DOMÍNGUEZ

danielarrietadominguez@gmail.com

Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto

Resumen

En su novela corta *猫と庄造と二人のをんな* *Neko to Shozo to Futari no Onna* (*La gata, Shozo, y sus dos mujeres*), de 1936, Tanizaki Junichiro¹ revisita algunos de los temas y motivos que se repiten en su obra, tales como el triángulo amoroso, la mujer ideal, y el dualismo oriente-occidente. Sin embargo, en este caso el triángulo amoroso se ve enriquecido por la aparición de una gata, que acaba convirtiendo dicho triángulo en un verdadero cuadrilátero. En este trabajo confrontamos la caracterización de la gata Lily como metáfora de la mujer ideal con otra interpretación del texto en línea con los estudios animales: la agencia animal. Finalmente comparamos el texto original con la adaptación cinematográfica de la novela por parte de Toyoda Shiro del año 1956.

PALABRAS CLAVE: Tanizaki, agencia animal, triángulo amoroso, mujer ideal.

Abstract

In his novella *猫と庄造と二人のをんな* *Neko to Shozo to Futari no Onna* (*The Cat, Shozo, and His Two Wives*), from 1936, Tanizaki Junichiro revisits some of the themes and motifs frequently observed in his literary works, such as the love triangle, the ideal woman, and the East-West dualism. However, in this case the love triangle is enriched by the appearance of a cat, which turns the triangle into a quadrilateral. In this paper we confront the characterization of Lily the cat as a metaphor for the ideal woman with another interpretation of the text in line with animal studies: animal agency. Finally, we compare the original text with the 1956 film adaptation of the novel by Toyoda Shiro.

KEY WORDS: Tanizaki, animal agency, love triangle, ideal woman.

1. Introducción

La novela corta de Tanizaki Junichiro *La gata, Shozo, y sus dos mujeres*² –título original, *Neko to Shozo to Futari no Onna* *猫と庄造と二人のおんな*– fue creada en 1936 por el escritor mientras este trabajaba en la traducción al japonés moderno del *Genji Monogatari*, originalmente de Murasaki Shikibu³. Esta doble actividad suponía alternar el intenso trabajo académico que le suponía la tarea de traducción con la creación de una historia de personajes contemporáneos que contendría algunos de los temas y motivos que se repiten en su obra, en los que incorporaría como elemento novedoso a un personaje no humano, la gata Lily⁴. El tono de

1 En este trabajo utilizamos la convención japonesa de incluir el apellido antes del nombre de pila.

2 A partir de ahora en este trabajo, *La gata*.

3 Para Chambers (1994: 126), que divide la obra de Tanizaki en cuatro períodos, *La gata* supone la última novela del tercer período, también llamado ‘medio’; el primero, o período ‘temprano’, comprende sus primeras obras hasta *Naomi* (*Chijin no Ai* *痴人の愛* en el original japonés); el segundo, llamado ‘temprano-medio’, desde *Naomi* hasta *Quicksand* (*Manji* *卍* en el original japonés); y el cuarto, o ‘tardío’, a partir de *The Makioka Sisters* (*Sasameyuki* *細雪* en el japonés original).

4 Otsu (2015) estudia la relación entre ambas obras como un intercambio de influencias, no solo respecto a la creación de *La gata*, sino también en la medida en que esta novela influyó en la traducción al japonés moderno de la segunda parte del *Genji Monogatari* por parte de Tanizaki.

la fábula, ora cómico, ora melodramático, y las continuas analepsis y prolepsis de la narración siguen el paradero de la gata, que se erige en verdadera protagonista de la historia, generando con sus comportamientos felinos el avance de la trama. En cuanto a los temas fundamentales de la novela, entre ellos se encuentra el triángulo amoroso, que en este caso se convierte en un cuadrilátero, al incluir a la gata en el mismo. La novela comienza haciendo uso del género epistolar a partir de una carta que Shinako, la exmujer de Shozo, envía a la actual esposa de este, Fukuko, pidiéndole que le devuelvan a la gata Lily, pues es lo único que le queda de su matrimonio fallido. Asimismo, también le confiesa los celos que sentía por el amor que Shozo profesaba a la gata (Tanizaki 2011: 12). En consecuencia, esta carta provoca la entrega forzada de la gata Lily a Shinako, y el desconsuelo de Shozo, quien inicialmente se opone pero acaba cediendo a las presiones de su esposa (2011: 36-39).

Otra novela de Tanizaki donde encontramos un caso de triángulo amoroso es *Manij* 門子, de 1931, también ambientada en la zona japonesa de Kansai, y que muestra a un joven matrimonio cuya estabilidad se ve afectada por la aparición de una atractiva joven de maneras europeas, Mitsuko, que comienza una relación con la esposa, para posteriormente seducir al marido, y terminar organizando un suicidio colectivo de los tres, al que solo sobrevive la esposa, Sonoko, narradora homodiegética⁵ de la novela. Sin embargo, en *La gata* nos encontramos con un narrador extradiegético⁶ con focalización interna variable, inicialmente en Shozo, y posteriormente en las dos mujeres, con numerosos casos de estilo indirecto libre⁷. La focalización es muy relevante porque, de igual manera que la Mitsuko de *Manji* nos es exclusivamente introducida por el personaje de Sonoko⁸, a la gata Lily solo conocemos a través de los personajes humanos y sus opiniones sesgadas a raíz de sus respectivas actitudes hacia el felino. En relación a esto, hay muchos ejemplos del proceso de humanización de la gata: en una ocasión, Shozo equipara a la gata cuando está de parto con un ser humano con quien puede comunicarse (Tanizaki 2011: 58-59); y también el mismo personaje interpreta las miradas del felino dándoles unas propiedades comunicativas humanas de agencia (2011: 57); en el caso de Shinako, en su propio infierno personal de desarraigo, considera la capacidad de adaptación del felino a su nueva dueña un acto de caridad humana y perdón de la gata hacia la misma Shinako (2011: 112).

Encontramos algunos rasgos del personaje de la Mitsuko de *Manji* en la nueva esposa de Shozo, Fukuko, tales como su juventud, su belleza y su actitud irreverente y transgresora⁹, además del hecho de haber provocado la crisis en el primer matrimonio de Shozo; pero también la gata Lily comparte elementos con el personaje de Mitsuko, como los rasgos europeos, pues la gata es de raza inglesa carey¹⁰; de igual modo, es causante involuntaria de las crisis en los matrimonios de Shozo; y su actitud displicente y seductora nos lleva al motivo de la *femme fatale*, tan presente en la obra de Tanizaki¹¹. En relación a esto, podemos encontrar pruebas en el texto en las descripciones que Shozo hace de Lily, al comentar que “esos ojos que brillaban en la penumbra ya no eran los de una gata traviesa, habían madurado de repente

5 Narradora y personaje en la novela.

6 Voz narrativa que se sitúa fuera del mundo de ficción.

7 Un ejemplo de esto último lo encontramos en el siguiente pasaje, donde la voz del narrador extradiegético y la de Fukuko se funden pero la palabra ‘bestia’ nos muestra el tipo de lenguaje propio de la joven: “siguió simulando su apego por la gata pero poco a poco comenzó a detestar a la pequeña bestia” (Tanizaki 2011: 27).

8 En ese sentido, para Ito: “The second level of unreliability stems from Sonoko’s character. By portraying herself as a compulsive liar, Sonoko gradually destroys her own credibility as a narrator” (1991: 131).

9 Este pasaje de la novela presenta al personaje: “Fukuko se había retirado (o la habían retirado) del colegio femenino donde estudiaba segundo año, y se había convertido en una chica rebelde y ociosa. Se había fugado dos veces de casa, protagonizando un episodio escandaloso que fue publicado en un periódico de Kobe” (Tanizaki 2011: 42).

10 En la traducción al español de la novela que usamos en este trabajo utilizan la denominación inglesa *tortoise shell cat*, añadiendo que es así como lo llaman los ingleses (Tanizaki 2011: 56). En el original, simplemente lo llaman 龜甲猫 *bekkou neko* (Tanizaki 1967: 51), que se traduce al español como gato de raza carey.

11 Ver Arrieta Domínguez (2014: 89-98).

adquiriendo atributos propios de coquetería, seducción y nostalgia” (Tanizaki 2011: 60); y en las emociones que le provoca, especialmente al separarse de ella, como cuando el narrador explica: “Curiosamente, Shozo jamás había experimentado una ansiedad semejante con ninguna mujer” (2011: 129). Y también Shozo se ve afectado por la actitud indiferente de la gata cuando finalmente este la visita a escondidas de su exmujer, como vemos en: “Lily abrió los ojos turbios y cansados para lanzar una mirada indiferente en dirección a Shozo, pero no reveló ninguna emoción particular” (2011: 148). Respecto a las relaciones entre la gata y los personajes humanos, el crítico japonés Otsu hace alusión a la verosimilitud de dichas relaciones en el mundo ficcional de la novela cuando menciona que “la principal razón del éxito de esta obra proviene del extraño realismo que surge tras una exhaustiva descripción de las relaciones entre gata y humanos” (2015: 51)¹².

El proceso de seducción de la Mitsuko de *Manji* en primer lugar de la esposa y después del marido encuentra su paralelo en *La gata* en la ‘seducción’ por parte de Lily de Shozo y posteriormente de su exmujer Shinako, quien, tras vivir a solas con la gata, esta “no solo le respondía sin reticencia, sino que había comenzado a hablarle con una voz extrañamente suave, que revelaba incluso cierto tono de coquetería” (Tanizaki 2011: 93). La personificación que Shinako realiza de la gata Lily se aprecia en la elección de palabras como ‘coquetería’ y se relaciona con el proceso de seducción anteriormente mencionado de Shozo. A los iniciales planes de Shinako de utilizar a la gata para recuperar a su marido se une el enamoramiento de esta de la gata, reflejado en el texto en algunos pasajes, como, por ejemplo: “Oye, Lily, ya no te irás nunca más. ¿No me abandonarás, verdad?, al tiempo que la abrazaba con mayor fuerza” (2011: 96); también el texto escenifica verbalmente una platónica relación amorosa entre ambas: “–Lily. –Miau. –Lily. –Miau” (2011: 92); no tan platónico, sin embargo, en el caso de Shozo, en cuyos encuentros con la gata aflora verdadera sensualidad:

Shozo, al sentir que Lily entraba en la cama, procuraba permanecer inmóvil, en una posición fija y con el brazo estirado que le serviría de almohada. A veces extendía la otra mano para acariciarle el cuello, que era la parte más sensible de la gata, que enseguida comenzaba a ronronear de placer. Lily le mordía los dedos, le arañaba el cuerpo y lo lamía para manifestar su excitación (2011: 62).

Otsu también se hace eco del aspecto sensual en la relación entre dueño y gata, como cuando comenta que: “Se aprecian claramente tanto el amor entre Shozo y Lily, como las caricias sensuales que se profesan, llegando al masoquismo cuando Shozo recibe arañazos de la gata y eso le alegra en lugar de importunarle”¹³ (2015: 50).

2. La oposición oriente-occidente y la mujer ideal

Una tercera novela de Tanizaki donde surge el triángulo amoroso es *Tade Kuu Mushi* 夢食う虫, de 1929 y traducida al español desde el inglés como *Hay quien prefiere las ortigas*. En esta novela el personaje masculino, Kaname, en medio de un divorcio, se debate entre su interés por Ohisa, una mujer tradicional japonesa a la que se compara con una muñeca inanimada, y Louise, una prostituta ruso-coreana, que representa para él lo europeo occidental. De igual modo, en la novela de *La gata* también encontramos la dualidad oriente-occidente y la fascinación por lo occidental como algo exótico y ansiado¹⁴. La gata Lily contendría rasgos de

12 Mi traducción del original japonés «この作品の成功の第一の原因は猫と人間に対する観察の細かさからくる写実の妙にある».

13 Mi traducción del original japonés «庄造とリリとの間の観察の細かく行き届いた官能的な愛撫や愛情で、リリに爪で引っかかれても、怒るどころ却って喜ぶ庄造のマゾヒズムの匂い».

14 La propia orientalización de Japón por el mismo Tanizaki como una extensión de su admiración por occidente ha sido tratada por Nishihara: “Tanizaki orientalizes Japan itself when he expresses the charm and beauty of the country from the perspective of a Westerner” (2005: 246).

ambas mujeres: la otredad o excepcionalidad europea de Louise, pero también lo tradicional femenino japonés y la devoción al hombre que supone Ohisa¹⁵. Desde un primer momento, Shozo se ve atraído por el atractivo exterior de esa gata tan diferente, y la compara con la idea estereotipada que él mismo tiene de una mujer occidental: “En general, los gatos occidentales parecían más esbeltos y galantes, al igual que las mujeres hermosas de hombros caídos, debido a la curva suave y redondeada del cuerpo, menos cuadrado que el de las especies japonesas”¹⁶ (Tanizaki 2011: 56). Todo esto nos lleva al motivo de la mujer ideal, que en Tanizaki casi siempre remite al mito de Pigmalión, que cuenta cómo el rey de Chipre Pigmalión esculpió una estatua de una mujer y se enamoró de ella (ver Arrieta Domínguez 2013). En la construcción de ese ideal, la obsesión por lo occidental se presenta inicialmente en la apariencia exterior. En la novela *Chijin no Ai* 痴人の愛 (1924), de Tanizaki, traducida al inglés y al español como *Naomi*, un hombre de veintiocho años, Joji, tras conocer a una chica de catorce con rasgos parecidos a la actriz canadiense de cine mudo Mary Pickford e incluso con un nombre de resonancias occidentales, Naomi, piensa para sí: “voy a adoptar a esta chica y a cuidar de ella. Después, pienso educarla convenientemente según me plazca, y hacer de ella mi esposa si todo va bien”¹⁷ (Tanizaki, 1970a: 515). Desafortunadamente para Joji, Naomi no es una *tabula rasa* ni la estatua del rey Pigmalión sino una joven inteligente y muy independiente para su época que termina dominándolo. El proceso *pigmaliotesco* en *La gata* tiene muchas similitudes con *Chijin no Ai*, pues ya desde el comienzo de la adopción, a Shozo le atrae la posibilidad de educarla, como cuando se explica que: “Así, mediante aquellos malabarismos, iba educando a la gata, que saltaba cada vez con mayor habilidad, hasta aprender la técnica que consistía en agarrarse a las rodillas de su amo” (Tanizaki 2011: 57). Por otro lado, al igual que Naomi al ser adoptada por Joji en *Chijin no Ai*, Lily “se portaba de una manera tan traviesa y caprichosa como una niña de siete años que cursara el primer año de primaria” (2011: 57) aunque “a Shozo le fascinaba ese carácter huidizo y esquivo de Lily” (2011: 53). Con la gata Lily, Shozo vive muchas experiencias durante los diez años que la tiene en casa desde apenas unos días después de su nacimiento, llegando a suponer el centro de la vida de Shozo, como comprobamos en el texto: “Obviamente, Shozo guardaba más recuerdos de Lily, que había compartido con él una diversidad de sucesos y episodios a lo largo de su vida. En otras palabras, Lily ya formaba parte de su memoria” (2011: 63); y del mismo modo que en *Chijin no Ai* se produce un cambio en la relación entre Joji y Naomi de hija adoptiva a amante, entre Shozo y la gata también hay evolución en la forma en la que interactúan: ya hemos incluido anteriormente el ejemplo del encuentro de ambos en la cama como una ambigua relación sexual *inter-especies*; y cuando ‘inocentes’ juegos entre dueño y mascota como el que mostramos a continuación se realizan delante de Fukuko, los celos de esta se disparan y acaban provocando el envío de la gata a Shinako:

Quando Shozo, después de haber masticado el pescadito, lo mostró sobre la lengua, la gata lo atrapó con celeridad, llevándose de un tirón y aprovechando el momento para lamer con fruición los labios de su amo. Había ocasiones en que Shozo y la gata compartían la misma presa, tirando de ella por los extremos (2011: 16).

15 Ito elabora la idea de lo tradicional femenino japonés en la siguiente descripción de O-hisa: “He has chosen, trained, and dressed O-hisa to conform to his image of an ideal old-fashion mistress, gentle, compliant, and graced with traditional accomplishments” (1991: 147).

16 La versión de la novela traducida al español que usamos en este trabajo, de Ryukichi Terao y Ednodio Quintero, a pesar de ser de alta calidad y muy fiel al texto, muestra en este fragmento algo de ambigüedad al asociar en español mujeres hermosas con especies (humanas o felinas) japonesas, cuando el texto original se refiere inequívocamente a especies felinas: «ぜんたい欧州種の猫は、肩の線が日本猫のように怒っていないので、撫で肩の美人を見るようなすっきりとした、イキな感じがするのである» (Tanizaki 1967: 51-52).

17 Mi traducción del original japonés: «とにかくこの児を引き取って世話をしてやろう。そして望みがありそうなら、大いに教育してやって、自分の妻に貰い受けても差支えない».

Los celos de las dos mujeres hacia la gata por el comportamiento de Shozo confirman que, para ellas, la relación entre dueño y mascota ha pasado a ser una relación amorosa, una vez que la gata ‘ha madurado’ y ‘ha sido educada’, como en el caso de la Naomi de *Chijin no Ai*. En esa novela, Naomi le es infiel a Joji, le miente y lo utiliza. Y cuando descubre la desesperación de este tras su ausencia, le exige unas condiciones draconianas¹⁸ para volver junto a él, que Joji acepta en un acto de claudicación masoquista. De igual modo, en *La gata*, un pusilánime Shozo, desesperado al verse separado de Lily, pone en riesgo su reciente matrimonio yendo a visitar a la gata a la nueva casa de su exmujer contradiciendo la prohibición explícita de su esposa Fukuko. El encuentro con la gata, que aparentemente está siendo cuidada con cariño por Shinako y que lo ignora como a un extraño, le genera sentimientos de culpabilidad, como vemos en: “Shozo experimentó una repentina conmoción al recordar que se había librado de una forma muy arbitraria de su esposa, causándole una serie de sufrimientos no solo a ella sino también a Lily” (Tanizaki 2011: 152). La indiferencia anteriormente comentada de la gata Lily hacia él provocará futuros sacrificios a un Shozo que ya se plantea de manera realista aceptar las implícitas condiciones de su vuelta con ella, y que suponen rechazar a Fukuko, aún a costa de perder la dote que esta traía al matrimonio, volviendo a la vida anterior de apreturas económicas con Shinako. En el mundo ficticio creado por esta novela, si esto sucede de modo consciente por parte de la gata Lily, o es tan solo un efecto a partir de la estrategia de Shinako, queda un poco ambiguo para el lector, con cierta confusión en el proceso de atribución, aunque tal vez la explicación del próximo epígrafe pueda arrojar algo más de luz sobre la cuestión.

3. *La gata de Tanizaki y los estudios animales*

En la actualidad los estudios animales, especialmente en relación con los estudios literarios en un contexto europeo, siguen tres líneas principales de trabajo, como indica McDonnell (2013: 6): la agencia animal, la representación de animales en los textos literarios, y las relaciones entre humanos y animales no humanos. Respecto a la primera de ellas, desde el campo de la filosofía, el concepto de agencia surge a partir de la idea dennettiana de *intentional stance*, que supone establecer una relación de tipo causal entre las creencias y los deseos de un agente, y la predicción de su comportamiento (Dennett 1996). Schlosser acota la definición:

The standard theory of action provides us with a theory of agency, according to which a being has the capacity to act intentionally just in case it has the right functional organization: just in case the instantiation of certain mental states and events (such as desires, beliefs, and intentions) would cause the right events (such as certain movements) in the right way (2019: 3).

De este modo, los animales no humanos han quedado fuera del concepto tradicional de agencia puesto que no son capaces de crear estados mentales representacionales o representaciones mentales, es decir, no contienen una ‘teoría de la mente’. Sus comportamientos quedan relegados a la categoría de acciones no intencionales, algo así como reacciones instintivas frente a estímulos externos o internos. Sin embargo, como señala Mejía Rendón (2019: 2), se ha criticado esta tradicional teoría de la acción señalando que animales no humanos también son capaces de agencia a pesar de su carencia de estados mentales representacionales, de inferencias racionales, y de capacidades lingüísticas similares a los humanos.

¹⁸ Estas condiciones son las siguientes: «Él le dará todo el dinero que ella le pida, no hará ninguna cosa que a ella le moleste, la llamará siempre ‘Señorita Naomi’ respetuosamente, la llevará a bailar a menudo, permitirá que salga con otros hombres, sobre todo occidentales, creará todo lo que ella le cuente, se irán a vivir a una casa más grande» (Arrieta Domínguez 2013: 167).

Examinemos algunos momentos de la novela de Tanizaki donde aparentemente la gata Lily efectúa acciones intencionales propias de los seres humanos: en una ocasión, tras haber arañado a su dueño cuando este trataba de apartarla de su hombro, “concedora de lo complaciente que en todo momento se mostraba su dueño con ella, Lily, con actitud adulatora, adelantó el hocico para acariciarle la mejilla” (Tanizaki 2011: 15). En esta situación, la gata Lily es consciente de haberle causado daño a Shozo, que incluso muestra manchas de sangre en su camisa por los arañazos de Lily. Sin embargo, también consciente de la actitud de su dueño hacia la misma, inicia un acercamiento en forma de caricia para que este le ofrezca los pescaditos que estaba comiendo, que es exactamente lo que acaba sucediendo. El prever que una acción propia va a tener efectos a partir de imaginar la forma en la que otro agente reaccionará es precisamente un acto de agencia a partir de una teoría de la mente.

En otra ocasión, “Shozo decía que la aguda inteligencia de Lily se revelaba también en su capacidad para abrir cualquier puerta y ventana, siempre que fuera corrediza, como lo haría una persona” (2011: 47). Aspectos técnicos y habilidades tecnológicas no innatas de animales tales como chimpancés, cuervos y grajos han sido esgrimidos por Mejía Rendón (2019) para justificar la idea de una agencia técnica animal. Aún así, Shozo continuaba explicando la situación admitiendo que “el error del pequeño animal consistía en que solo sabía abrirlas, sin haber aprendido a cerrarlas, dejando en manos humanas tan fastidiosa tarea, especialmente cuando hacía mucho frío” (Tanizaki 2011: 47), con lo que las consecuencias de los actos de la gata en otros agentes no serían cognoscibles por ella, al menos aquellas que no le incumbieran directamente y a muy corto plazo. En una ocasión previa cinco años atrás del tiempo de la narración, al haber sido separada de su dueño, la gata Lily había escapado y viajado varios kilómetros desde Amagasaki hasta la casa de Shozo en Ashiya, “suceso común [según Shozo] entre los perros, pero muy raro al tratarse de una gata” (2011: 48), con lo que a las habilidades extraordinarias de orientación además se le presupone una fidelidad y moralidad casi humanas. De igual modo, Shozo también describe a la gata equiparando sus expresiones y emociones con las de los seres humanos, como cuando explica que “Lily, además, era muy rica en expresiones faciales, manifestaba las emociones más sutiles mediante ágiles movimientos de los ojos, gestos con su nariz y con los labios” (2011: 57). Aunque la humanización de la gata por parte de Shozo no es propiamente un ejemplo de agencia, sí refleja la capacidad de esta de crear representaciones mentales de sus propios sentimientos. Más adelante, incluso Shinako, la exmujer de Shozo, la incorpora de pleno derecho a la especie humana, cuando dirigiéndose a la gata tras haber creado un fuerte vínculo emocional con ella, le conmina: “Pues, sí, mi amor, al final tú eres mucho más humana que yo”¹⁹ (2011: 112), disculpándose por sus anteriores afrentas fruto de los celos.

En cuanto a las relaciones entre seres humanos y animales, otra rama de los estudios animales (Fudge 2002) se enfoca precisamente en el hecho de que las sociedades humanas se han desarrollado gracias a su interacción con animales. En el caso de esta novela, las propias relaciones entre los tres personajes humanos surgen a partir de la existencia de la gata, especialmente en los comportamientos de su dueño Shozo. En relación con esto, pero a un nivel más narratológico, Lily se erige en una especie de cronotopo²⁰ animal, una forma de lugar idílico en el pasado de Shozo, quien había convivido con ella diez años, más que con cualquiera de sus esposas, hasta que se la arrebataron.

19 En esta ocasión el traductor vuelve a tomarse cierta libertad creativa en su labor de traducción. En el original, la forma de referirse a la gata es お前 (Omae), que en la época se usaba para indicar cierta confianza y cercanía, en muchas ocasiones dentro de la familia, pero sin las connotaciones de cariño del apóstrofe ‘amor’.

20 Para Bajtín, un cronotopo es la «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (1975: 237), y al mismo tiempo están cargados de importancia temática convirtiéndose en centros organizadores de acontecimientos en la novela.

4. Una adaptación cinematográfica de Toyoda Shiro

En 1956, veinte años después de la aparición de *La gata*, Toyoda Shiro dirige una adaptación cinematográfica de la novela de Tanizaki. En esta versión de la novela se hace mayor hincapié en el costumbrismo de la vida del área de Kansai en la prefectura de Hyogo. Como señala Otsu, “el gran acierto de la adaptación al cine de la obra original es el realismo del día a día y la comedia humana que muestra a partir de una exhaustiva observación de los personajes”²¹ (2015: 52). En cuanto a dichos personajes humanos de la fábula, el filme se recrea en los enfrentamientos entre las dos mujeres, mostrando a una de ellas, Fukuko²², con un gran erotismo, elemento que se encuentra totalmente ausente en la novela, aparte de los encuentros sensuales entre Shozo y la gata. Curiosamente, en el filme la cámara parece seguir continuamente las piernas desnudas de Fukuko, en línea con ese motivo fetichista común a las novelas (y sus adaptaciones al cine) de Tanizaki, como las ya mencionadas de *Chijin no Ai*²³ o *Manji*, pero también de *Futen Rojin Nikki* 瘋癲老人日記 o de *Kagi* 鍵, que reiteran relaciones masoquistas de hombres de edad avanzada con mujeres más jóvenes.

Las escenas de Shozo con la gata son reproducidas de manera cómica, dando al personaje masculino un aspecto más ridículo que en la novela, sin mostrar la profundidad psicológica con la que aparece en esta, y la gata Lily queda reducida a un mero accesorio que apenas aparece en pantalla, perdiendo la relevancia de personaje principal que sí ostentaba en la novela. En el filme, el gato se convierte en un ser pasivo e indefenso que es zarandeado por las mujeres, en ocasiones de forma violenta, sin ninguna posibilidad de agencia, como cuando es lanzado por los aires por una celosa Fukuko, alejándolo del lecho conyugal, cuando esta quiere discutir con su marido la devolución de la gata a Shinako. Esta diferencia de representaciones de la gata Lily en novela y película tiene relación con la segunda rama de los estudios animales, comentada en el anterior epígrafe –la representación de animales en los textos literarios–. Esta diferencia implica que libro y película contienen ideologías distintas frente a su forma de entender tanto las capacidades de los animales como sus relaciones con los humanos.

Además del tono general de la fábula, trágico-cómico y burlón en la película, de enredo psicológico en la novela, hay dos diferencias fundamentales entre ambas: el comienzo epistolar de la novela se convierte en la película en un primer encuentro en persona entre las dos mujeres a partir de la visita de Shinako a Fukuko, muy civilizadas ambas en los modales; pero los acontecimientos irán creando una mayor tensión hasta que al final del filme la joven y nueva esposa de Shozo le devuelve la visita a Shinako y se acaba produciendo una verdadera lucha entre ambas con arañazos y gritos que se asemejan teatralmente a movimientos y maullidos de gatos. Poco antes de ello, Shozo le ha confesado a Shinako que está enamorado de Lily y que «Lily es la única que entiende mis sentimientos. Odio a todos los humanos, te odio a ti también»²⁴. Obviamente, el carácter espectacular de la película requería elementos dramáticos que la novela no contenía, ya que en esta en ningún momento se produce un encuentro entre las dos mujeres, ni siquiera entre Shozo y Shinako tras su separación, que solo nos había sido narrada por medio de una analepsis. Sin embargo, en el filme, tras esa lucha violenta propia de ‘animales’, la inocencia de la gata y las palabras de Shozo humanizan al animal, convirtiéndolo de nuevo en víctima pasiva de las intrigas y de la violencia de las dos mujeres, que para Shozo representan el género humano. En cuanto al final, cabe destacar que también la adaptación fílmica difiere de forma considerable de la novela, la cual había quedado abierta, con Shozo

21 Mi traducción del japonés original “原作の持つ庶民性日常性のリアリズムと、人間観察の絶妙さからくる”人間喜劇”であったところが、映画の大とよくマッチしたところにもあったのだらうと思う”.

22 Representada por Kyoko Kagawa, actriz famosa en la época por su belleza.

23 Esta novela recibe hasta cinco adaptaciones fílmicas, incluyendo una producción italo-germana. En todas ellas, el personaje de Naomi se muestra con gran erotismo (Arrieta Domínguez 2014).

24 Mi traducción del japonés original «このリリーは僕の気持ち一番知ってくれてる、人間が皆嫌いだね、お前も嫌いだね...».

caminando solo de vuelta a casa y reflexionando sobre su error al haber abandonado a su primera mujer y a la gata. En el caso de la película, la última escena muestra a Shozo escapando de la casa de Shinako, donde está sucediendo la pelea, para encontrar en una playa cercana a una desamparada Lily. Los dos, ahora sin techo al que volver, se encaminan bajo la lluvia a un futuro incierto, pero Shozo llora de alegría con la gata entre sus brazos. El cine, al menos el cine comercial, necesita una conclusión clara, una sorpresa final tras un clímax, pero siempre con notas de final feliz.

5. Conclusiones

En el análisis de la novela corta de Tanizaki hemos mostrado ejemplos de comportamientos con representaciones mentales por parte de la gata Lily que sugieren que dicho texto de Tanizaki dota a la gata de agencia. Sin embargo, como se ha comentado a lo largo del artículo, todos los comentarios acerca de Lily en la narración se producen a través de la focalización en personajes que están de una u otra manera involucrados emocionalmente con el animal. Del mismo modo, en los casos en los que no se muestra una voz clara de uno de los personajes, la narración hace uso del estilo indirecto libre, con lo que la objetividad y verosimilitud de los hechos queda en entredicho. De igual modo, al analizar la novela en su conjunto, se aprecia que la gata Lily sirve de mecanismo narrativo para que la trama avance y para que los complejos sentimientos de los tres personajes humanos afloren, que es lo que caracteriza a las novelas de Tanizaki. También hemos demostrado que la humanización de la gata es creada por los personajes de manera subjetiva y emocional.

Sin embargo, lo que esta novela sí pone de manifiesto es la posibilidad de relaciones entre humanos y animales no humanos, en algunos casos de tipo amoroso y sensual, como hemos probado anteriormente. También cabe resaltar que los propios seres humanos, personajes en esta novela, se ven afectados en su interior y en sus vidas cotidianas por esas relaciones con la gata Lily.

La novela de Tanizaki muestra una reflexión sobre las relaciones entre personas y animales, pero también sobre el imposible propósito de crear para uno mismo una pareja ideal, y del castigo final que ello conlleva. El filme, al contrario, rezuma costumbrismo, y se recrea en el lado más 'animal' que tenemos los humanos, creando una representación de la gata Lily como ser indefenso carente de cualquier agencia. Aún así, la película reitera la idea de la gata como mujer ideal superior a las mujeres humanas, al menos para Shozo.

Bibliografía

- ARRIETA DOMÍNGUEZ, D., «El mito de Pígalión a la japonesa: un estudio de *Chijin no Ai* de Tanizaki Junichiro a través de la intertextualidad y la psicología cognitiva», 1616. *Anuario de Literatura Comparada* 3 (2013), 153-170.
- , «Un libro y cinco películas: variaciones de la seducción femenina en *Manji* de Tanizaki Junichiro», en: Carbonell i Cortés, O. (ed.): *Presencias japonesas. La Interacción Con Occidente En La Literatura Y Las Otras Artes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 2014, 89-98.
- CHAMBERS, A. H., *The Secret Windows. Ideal Worlds in Tanizaki's Fiction*. Cambridge (Massachusetts): The Council on East Asian Studies, Harvard University 1994.
- DENNETT D. C., *The Intentional Stance* (6th printing). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 1996.
- FUDGE E., *Perceiving Animals: Humans and Beasts in Early Modern English Culture*. Champaign: University of Illinois Press 2002.
- ITO.K.K., *Visions of desire. Tanizaki's Fictional Worlds*. Stanford: Stanford University Press 1991.

- MCDONELL, J., «Literary Studies, the Animal Turn, and the Academy», *Social Alternatives* 32:4 (2013), 6-14.
- MEJÍA RENDÓN, J.S. «La agencia técnica animal: hacia una explicación de las conductas de uso y fabricación de herramientas», *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* 19:38 (2019), 211-248.
- MURASAKI, S., *Genji Monogatari* 源氏物語 (trad. Tanizaki, J.). Tokio: Chuko Bunko, 1991.
- NISHIHARA, D., «Said, Orientalism and Japan», *Alif Journal of Comparative Poetics* 25 (2005), 241-153.
- OTSU, N., «Tanizaki Junichiro Neko to Shozo to Futari no Onna Ron Genji Monogatari no Honyaku Taiken to no Kousho o Megutte» «谷崎潤一郎『猫と庄造と二人のをんな』論『源氏物語』の翻訳体験との交渉をめぐって», *Nihon Kindai Bungaku* 93 (2015), 32-45.
- SCHLOSSER, M., «Agency», en: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* 2019 (disponible en: <https://plato.stanford.edu/entries/agency/>. Último acceso el 5 de octubre de 2023).
- TANIZAKI, J., *Chijin no ai* 痴人の愛, en *Shinchô Nihon Bungaku* 6, 1970a [1924], 513-680.
- , *Manji* 卍, en *Shinchô Nihon Bungaku* 6. Tokio: Shinchôsha, 1970b, 681-790.
- , *Tade kuu mushi* 蓼食う虫. Tokio: Shinchôsha 1951.
- , *Futen Rojin Nikki* 瘋癲老人日記, en *Shinchô Nihon Bungaku* 6, 1970c, 865-958.
- , *Kagi* 鍵, Tokio: Shincho Bunko 1968.
- , *Neko to Shozo to Futari no Onna* 猫と庄造と二人のおんな. Tokio: Shincho Bunko, 1967.
- , *La gata, Shozo y sus dos mujeres* (trad. de Ryukichi Terao y Ednodio Quintero). Madrid: Siruela 2011.
- TOYODA, S., *Neko to Shozo to Futari no Onna* (película). Tokio: Toei producciones 1956. (Disponible en: <https://youtu.be/UJbHAZngPmo>. Último acceso el 5 de octubre de 2023).

Del desprecio a la empatía: el viraje de la simbología de la rata desde La ciudad de los vivos (2020), de Nicola Lagioia hasta La Rata (1994), de Andrzej Zaniewski

LAURA CASTILLO BEL

lcasti06@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

ENRIQUE PÉREZ-PLÁ VILLUENDAS

eperezpl@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El auge de los *Animal Studies* en la crítica contemporánea exige un replanteamiento de la metodología de estudio que se ha aplicado al análisis de los animales en la literatura, vistos tradicionalmente como meros trasuntos positivos o negativos del ser humano (Martín 2014).

Así, en este artículo se pretende demostrar que es posible un análisis en el que se sitúe lo propiamente animal como centro de estudio. Partiendo de los planteamientos de teóricos como J. Derrida o A. Simon, se analizan dos representaciones literarias distintas de la rata: *La città dei vivi* (2020), de N. Lagioia, que describe a las ratas como un colectivo cargado de simbología negativa, y *La Rata* (1994), de A. Zaniewski, que sitúa la primera persona de la narración en una rata, de manera que el lector pueda empatizar con el desprecio y el anonimato al que se ven sometidos estos animales.

PALABRAS CLAVE: *Animal Studies*, rata, Zaniewski, Lagioia.

Abstract

The rise of *Animal Studies* in contemporary criticism requires a rethinking of the methodology that has been applied to the analysis of animals in literature, traditionally seen as mere positive or negative reflections of human beings (Martín 2014).

Thus, this article aims to demonstrate that an analysis that places the animal itself at the center of the study is possible. Following the approaches of theorists such as J. Derrida or A. Simon, two different literary representations of the rat are analyzed: *La città dei vivi* (2020), by N. Lagioia, which describes rats as a collective loaded with negative symbolism, and *The Rat* (1994), by A. Zaniewski, which places the first person narrative in a rat, so that the reader can empathize with the contempt and anonymity to which these animals are condemned.

KEY WORDS: *Animal Studies*, rat, Zaniewski, Lagioia.

1. Introducción

La historia de las ratas es paralela a la de los seres humanos. Así, como afirma Álvarez Torres, “donde hay humanos hay ratas” (2021: 158). No obstante, a diferencia de otros animales, en la cultura occidental es “un animal estigmatizado por un odio socialmente impuesto” (Mourin 2023: 81). Quizás la antipatía por estas se deba a que habitualmente se las asocia a los espacios sucios, la nocividad o las enfermedades. Sin embargo, en otras culturas la rata ha sufrido una suerte diversa. Un ejemplo claro es la simbología de la rata en el budismo, en la que es considerada una de las criaturas más importantes, la más inteligente y la primera en presentarse ante Buda, por lo que es también el primer animal del zodiaco y símbolo de prosperidad. En la cultura moche su gran capacidad de procreación le ha servido para que se le rinda culto,

mientras que en la ciudad india de Deshnok existe un templo levantado en su honor y son consideradas sagradas.

Otro motivo por el que estos animales han sido denostados por la cultura occidental puede deberse a la imagen que de estos roedores se ha difundido a través del arte y la literatura. Son muchos los textos en los que escritores como H.P. Lovecraft, E.T.A. Hoffman o Bram Stoker han convertido a la rata en un elemento de terror. Asimismo, tras la peste negra este animal fue estigmatizado y su vínculo con la enfermedad se retomó en novelas como *La muerte en Venecia* (1912), de Thomas Mann. En el panorama de la literatura española Miguel Delibes escribió *Las ratas* (1962), una obra contextualizada en la posguerra en la que estos animales comúnmente tan despreciados eran vistos como un manjar por las clases más humildes al ser el único alimento accesible. No obstante, su fama es tan negativa que también se empleó como calificativo para referirse al “tío ratero”, personaje denostado por el resto de los habitantes del pueblo por su usura.

El presente artículo consiste en analizar la simbología y la representación literaria de la rata en dos novelas: *La città dei vivi* [*La ciudad de los vivos*] (2020), de Nicola Lagioia y *Szczur* [*La rata*] (1994), de Andrej Zaniewski. Para la realización de un estudio pertinente se plantean varios objetivos. En primer lugar, se ofrece una visión de los animales en la literatura que trascienda los estudios tradicionales, ya que en ellos ha sido habitual que el animal se limitase a ser una simple alegoría del ser humano, como se verá después en detalle. Para cumplir con este objetivo se desarrolla un marco teórico-crítico siguiendo las ideas de autores como Kalof, Derrida, Simon y otros, que llevan a cabo un replanteamiento de la metodología antropocentrista que permitirá el estudio de la simbología de la rata situando al animal como centro del análisis. A continuación, se aportan una serie de aclaraciones terminológicas y, posteriormente, se analizan las estrategias narrativas y estilísticas utilizadas por ambos autores para representar la animalidad. Tras la comparación de estas dos obras, se desarrollan las conclusiones pertinentes y se apuntan diferentes vías sobre las que podrían desarrollarse futuras investigaciones.

2. Marco teórico-crítico: de los enfoques antropocentristas al animal como centro de análisis literario

El campo de la teoría literaria ha experimentado en los últimos años un auge sin precedentes de los estudios animales en literatura. Harriet Ritvo habla de un verdadero “animal turn” (2007), que no solo afecta al campo literario, sino a muchas otras disciplinas asociadas a las humanidades y las ciencias sociales. Sin embargo, como bien aclara Ritvo (2007: 122), los estudios de animales siguen constituyendo un campo de análisis marginal y profundamente interdisciplinar, aspectos que, no obstante, pueden considerarse la raíz del interés y auge de esta metodología en tan diversas disciplinas.

Si se atiende al campo de la literatura y de la crítica literaria en particular, se debería trazar una diferencia clara entre dos enfoques o formas de acercarse al estudio literario de los animales. Por un lado, durante muchas décadas ha predominado la antropomorfización¹ de los animales en literatura, tanto en su aspecto físico, como en la moral que ejercían y en sus comportamientos sociales con los otros. Así, Marta Krol habla de la novela de “l’anthroporéglage narratif” (2017: 317), es decir, la narración hecha a escala de la experiencia humana. Este tipo de literatura encuentra uno de sus ejemplos más paradigmáticos en el género de la fábula, donde los animales se antropomorfizan para simbolizar cualidades humanas como la constancia, la honestidad o la soberbia. Además, en las fábulas se suele representar un animal

¹ Ines Silva define en su artículo «A Cognitive Reading of Archilochus’ Fox and Eagle Epode» el mecanismo de antropomorfización como “the attribution of human features, usually psychological, to non-human entities” (2020: 28).

antropomorfizado en relación a otro, plasmando relaciones de orden social similares a las que se establecen entre los seres humanos. Así lo expresa Ines Silva: “In animal fables, the anthropomorphic animal is often shown relating to other anthropomorphic entities, i.e. in a social context. This means that we must project human *social* behavioural expectations to animal relations” (2020: 38). Para plasmar estas características, conviene acudir a una de las fábulas de Esopo, ejemplo paradigmático a este respecto:

Un lobo, que había sido mordido por unos perros y dejado malherido, quedó tendido en el suelo, incapaz de procurarse alimento. Entonces vio a una oveja y le pidió que le trajera de beber de un río que corría por allí. «Porque si me das de beber –dijo–, yo mismo me procuraré comida». La oveja respondiendo dijo: «Si yo te doy a ti de beber, tú me usarás a mí como comida».

La fábula es oportuna para el malvado que tiende trampas con hipocresía (Esopo 1985: 112).

Como se puede apreciar en la fábula de «El lobo y la oveja», los animales se representan con rasgos de carácter antropomórficos como la astucia o la hipocresía, además de reflejar las estructuras de poder que se manifiestan en el contexto social humano. De hecho, en la última oración de la fábula se puede constatar que el ser humano se sitúa en el centro de la escritura del texto, al dirigir una enseñanza moral hacia el lector. Este hecho subraya la pertenencia de este género literario a lo que Marta Krol define como “l’anthroporéglage narratif” (2017: 317). En este contexto el animal estaría siendo utilizado como medio literario para la comprensión de lo humano, pero nunca como fin en sí mismo. Tal y como defienden Korhonen y Ruonakoski, los animales terminan siendo “mere symbols and a comparison matrix for human characters and their situations” (2017: 188).

Sin embargo, el auge de los *Animal Studies* en la crítica contemporánea exige un replanteamiento de la metodología antropocentrista, con el fin de demostrar que es posible un análisis en el que se sitúe lo propiamente animal como centro de estudio (Ritvo 2013). Así, este enfoque presenta como uno de sus múltiples fines la comprensión de este desde su propia esfera moral, social y de comportamiento. Es decir, finalmente se constituye el animal como fin literario en sí mismo. El esplendor del que disfrutaban estos estudios en la actualidad de la crítica literaria responde, de acuerdo con Linda Kalof en su *Oxford Handbook of Animal Studies*, a tres motivos principalmente:

(1) the commodification of animals in a wide variety of human contexts such as the use of animals as food, labor, and the objects of spectacle and science; (2) the degradation of the natural world, a staggering loss of animal habitat, and species extinction, and (3) our increasing need to coexist with other animals in urban, rural, and natural contexts (2017: 10-11).

Teniendo en cuenta estos argumentos, a lo largo de este artículo se hará uso de una determinada terminología asociada a estos nuevos enfoques de la metodología de los *Animal Studies* en su aplicación al análisis literario. Por ello, para alcanzar los objetivos anunciados en la introducción, se proponen a continuación algunas claves teóricas de las que partirá el posterior análisis de las obras escogidas como objeto de estudio.

En primer lugar, resulta imprescindible comenzar mencionando la ruptura radical que se ha tratado de establecer en la filosofía tradicional entre lo que se concibe como lo animal y lo humano. Sin embargo, filósofos como Jean-Marie Schaeffer en *El fin de la excepción humana* tratan de refutar los pilares sobre los que se ha construido esta idea del ser humano como una excepción entre los seres vivos. De acuerdo con este principio de excepcionalidad, el ser humano poseería “una dimensión ontológica emergente, en virtud de la cual trascendería a la vez la realidad de las otras formas de vida y su propia ‘naturalidad’” (Schaeffer 2009: 13). Para conseguir desmontar esta rígida dualidad, Schaeffer parte de los cuatro pilares sobre los que considera que se ha levantado esta concepción del mundo: la ruptura óptica entre la existencia

material y espiritual, el refuerzo del dualismo ontológico, la concepción gnoseocéntrica del ser humano y la imposibilidad de desmontar esta tesis desde saberes externalistas. Para poder analizar la presencia de los animales en literatura desde un enfoque no antropocéntrico, se deben problematizar estos pilares.

También Jacques Derrida criticará el dualismo establecido entre el animal y el humano en *L'Animal que donc je suis* (2006). En su lugar, el filósofo francés acuñó el término *animot* (2006: 11), que “prononcé, fait entendre le pluriel, «animaux», dans le singulier, et rappelle l'extrême diversité des animaux que «l'animal» efface; «animot» qui, écrit, fait voir que ce mot, «l'animal», n'est précisément qu'un «mot»” (11). De este modo, a través de este término Derrida critica, por un lado, el intento de subsumir la multiplicidad animal a la singularidad para situarlo como polo dentro del juego de elementos binarios animal/humano. Por otro lado, al incluir la palabra *mot* en el término, el filósofo francés problematiza la ruptura que se ha querido establecer entre lo animal y lo humano aludiendo al lenguaje como capacidad esencialmente humana. Así lo defiende, entre otros filósofos, Juan Masía Clavel en su obra *El animal vulnerable* (2015), donde alude a la palabra como “el punto de encuentro entre el yo y el mundo, entre el yo y lo otro o los otros” (111) en la experiencia humana, pues define a este como “un cuerpo que dice «yo»” (110). No obstante, Derrida matiza en su texto que no se trata tanto de “«rendre la parole» aux animaux», sino más bien de “accéder à une pensée, si chimérique ou fabuleuse soit-elle, qui pense autrement l'absence du nom ou du mot, et autrement que comme une privation” (Derrida 2006: 74). De acuerdo con esta reflexión, la ausencia de la capacidad lingüística en los animales no debería considerarse una privación, sino una forma alternativa de pensamiento, igualmente interesante y digna de ser estudiada.

Por eso, ante esa ausencia de la palabra, la literatura y el lenguaje poético se presentan como el medio más idóneo para aprehender la diferencia animal, pues “la liberté dont jouit la littérature en relation avec la réalité objective et le savoir scientifique lui permet de conjecturer sur l'intériorité animale” (Martin-Marcotte 2022: 257). Así lo defiende también Anne Simon, una de las mayores representantes de la zoopoética: “l'écriture romanesque fait jouer un certain nombre de positionnements psychiques et de procédés narratifs qui conduisent l'humain à démultiplier ses points de vue, voire à en expérimenter d'autres corporéités animales” (2017: 4). En esta reflexión se puede apreciar cómo la teórica defiende el lenguaje como herramienta desde la que tratar de comprender la multiplicidad animal desde su propio comportamiento. Para ello, existe un cierto tipo de escritura no antropocéntrica que ofrece una serie de estrategias estilísticas dirigidas hacia este fin. Entre ellas se pueden destacar, por ejemplo, la focalización interna (Baratay 2012), que permite explorar la interioridad animal, un ámbito que Descola descartaba al hablar de los animales, pues postulaba que estos solo presentaban un ámbito exterior; frente a los seres humanos, que disponían de la exterioridad y la interioridad, la experiencia física y espiritual (2005). Además, se puede hablar del uso de una sensorialidad no humana en la escritura, que privilegiaría el resto de los sentidos sobre la primacía de lo visual, que domina en el ser humano (Milcent-Lawson 2019). A través de estas estrategias narrativas se puede hablar, como bien destaca Sophie Milcent-Lawson, de

un décentrement narratif de l'humain vers l'animal, avec des tentatives pour rendre compte de sa vision du monde et imaginer l'univers mental propre à chaque espèce, l'imaginaire fictionnel se nourrissant des avancées récentes des sciences zoologiques et de l'éthologie cognitive (2019: 2).

Este descentramiento narrativo de lo humano y esta entrada a la interioridad del animal permite al lector experimentar una suerte de empatía. No obstante, conviene matizar el sentido concreto de este término del que se habla en este contexto. Lori Gruen aclara en su obra *Entangled Empathy* (2015) que la empatía “does not involve abandoning one's own attitudes, perspectives, and commitments [, but] it provides an important reference point from which to assess the features of a situation and to ask appropriate questions” (2015: 45). Anne Simon

matiza también que en la escritura contemporánea francesa se suele concebir la empatía como “une relation entre deux vivants qui partagent un certain nombre de traits” y esta perspectiva no siempre desencadena una “compréhension mutuelle” (Simon 2014: 2). Por ello, cuando se ejerce la empatía hacia los animales, se ha de ejercer desde su propio código moral, pues existe un abismo entre ambos, tal y como defiende Ines Silva en su ya citado artículo: “The affordances of a human moral code are different for humans and for animals. Animals have different needs, and therefore different intuitions and behaviours” (Silva 2020: 38). Sin embargo, no se puede olvidar que este ejercicio de empatía desde el código moral animal se hace a través de una herramienta plenamente humana, como es la del lenguaje. Baratay defiende que la “incapacité à sortir complètement de l’humain et l’accès limité aux autres ne signifient pas une impossibilité et un renoncement” (Baratay 2017: 22-23). Por ello, no se debe concebir el lenguaje como una barrera para la comprensión animal, sino como una oportunidad para “parler *pour les animaux*, et non à leur place” (Milcent-Lawson 2018: 2).

Por último, es interesante recordar que, aunque en esta escritura no antropocéntrica el objetivo principal sea la comprensión y la empatía hacia los animales, de este se desprende también una consecuencia secundaria, que es la comprensión del propio ser humano. Es relevante comprobar cómo este se descubre a sí mismo al tratar de comprender al que constituye su alteridad: “Permettre de se reconnaître dans ce qui nous est *a priori* le plus étranger (*l’autre* animal), telle est la vertu de la fiction, qui rend sensible au sort d’autrui en nous permettant de nous mettre, imaginairement, à sa place, de vivre les choses de son point de vue” (Milcent-Lawson 2018: 2). En definitiva, la literatura en primera persona animal concede al ser humano la oportunidad de percibirse desde una mirada ajena a él mismo, idea en torno a la cual reflexiona ampliamente Philip Armstrong en su artículo «The Gaze of Animals» (2011).

3. La Ciudad de los vivos (2020), una lectura antropocéntrica de La rata

Al comienzo de este artículo, se citaban dos tendencias en la representación de animales en la literatura. La primera de ellas era la escritura antropocéntrica, que había dominado durante siglos el panorama literario de estos estudios hasta el auge de los nuevos enfoques de los *Animal Studies* en las últimas décadas. Sin embargo, todavía en el siglo XXI se siguen escribiendo novelas de “l’anthroporéglage narratif” (Krol 2017: 317), donde los animales son “percibidos e interpretados convencionalmente de manera figurada, como meros tropos, modelos, o dobles negativos o positivos del comportamiento humano” (Martín 2014: 469). Este es el caso del primer objeto de estudio escogido para este artículo: *La ciudad de los vivos* (2020), de Nicola Lagioia, que constituye un caso paradigmático de la visión del animal como recurso simbólico para representar una cualidad humana.

La ciudad de los vivos es una novela de testimonio o de no ficción, heredera de obras como *A Sangre fría* (1966), de Truman Capote, que relata el crimen sucedido en la madrugada del cuatro al cinco de marzo de 2016, que conmocionó a toda Italia: el homicidio de un joven a manos de dos chicos de la élite socio-económica romana. La conmoción de este acontecimiento surgió, no solo como consecuencia de la violencia de los hechos, sino también por la ausencia de un motivo aparente que empujara a estos jóvenes a perpetrar el asesinato que inspira a Nicola Lagioia a escribir este texto. El narrador de *La ciudad de los vivos* parece encontrar en el Mal como parte de la esencia humana la única razón que pudiera estar detrás de tal atrocidad.

No obstante, la obra del escritor y periodista italiano amplía la reflexión más allá de la mera descripción del crimen. Así, Lagioia sitúa la ciudad de Roma en el centro de la novela, pero lejos de ofrecer la visión estereotipada de la ciudad turística, Roma se presenta como “la capital de los vicios” (Lagioia 2022: 177)², como una metrópolis “caótica, vital, tremendamente

2 En la edición original italiana: “La capitale dei vizi” (Lagioia 2020: 173).

cínica, por lo tanto, incapaz de tomarse en serio su propia maldad” (2022: 181)³. De este modo, la urbe italiana se introduce a lo largo de la narración como decorado de asesinatos, corrupción política, mafias, prostitución infantil, en definitiva, de maldad. Como reza la obra:

Los habitantes de Roma llevan en la sangre la conciencia de las últimas cosas, y está tan asimilada que ya no genera ningún razonamiento. Para los que viven aquí, el fin del mundo ya ha ocurrido, la lluvia solo tiene el molesto efecto de derramar de la copa un vino que en la ciudad se bebe sin parar (Lagioia 2022: 39)⁴.

Esta maldad humana que inunda la capital es simbolizada a lo largo de la novela a través de las ratas. Sin embargo, no se trata de la rata singular, del animal con nombre propio, sino de las ratas como colectivo informe, como plaga que lo inunda todo. Así, en la obra de Lagioia, Roma aparece como una ciudad dominada por estos animales:

La alarma por ratas apareció en las portadas de los periódicos. En los últimos tiempos, los roedores salían constantemente de las alcantarillas. Ratas en la zona de la estación de Termini. Ratas en via Cavour. Ratas a dos pasos del Teatro de la Ópera. Cruzaban la calle sin importarles el tráfico. Entraban en las tiendas de recuerdos y asustaban a los turistas. [...] en Roma se habían convertido en las reinas de la ciudad (Lagioia 2022: 14)⁵.

El temor de los habitantes hacia las ratas, “con su expresión malvada y sus ojillos vidriosos” (Lagioia 2022: 380)⁶ era considerable: “Estas se nos van a comer vivos”, expone el narrador (2022: 381)⁷. Sin embargo, la plaga que inunda la urbe, que aflora constantemente de las alcantarillas, de sus profundidades y que protagoniza las portadas de los periódicos no son las ratas, sino la maldad humana que cada vez se da más por hecho en la ciudad romana. Así, la representación de este roedor en la obra de Lagioia se estructura como un medio para un fin claro: simbolizar la maldad humana. Es decir, se vuelve a repetir el patrón que describían Korhonen y Rounakoski a propósito de la escritura antropocéntrica, donde los animales resultan “mere symbols and a comparison matrix for human characters and their situations” (2017: 188).

En cambio, a pesar de ser publicada más de veinte años antes, la obra del polaco Andrej Zaniewski, *La rata* (1994), ofrece una visión mucho más interesante desde el punto de vista de los *Animal Studies* actuales.

4. *Narrar el animal desde el animal: focalización interna, sensorialidad y empatía en La rata (1994)*

La rata, de Andrej Zaniewski es una novela con la forma de la autobiografía de un roedor en particular desde su nacimiento hasta la muerte, pasando por las etapas de niñez, adolescencia, juventud, edad adulta y vejez. La novela fue escrita en 1979, pero no fue publicada hasta 1994. Las razones de este retraso fueron las malas críticas que el texto recibió por parte de varios editores polacos, quienes la tacharon de ser sádica, extremadamente violenta y para

3 “caotica, vitale, tremendamente cinica, dunque incapace di prendere sul serio anche la propria cattiveria” (Lagioia 2020: 177).

4 “Gli abitanti di Roma la consapevolezza delle cose ultime ce l’hanno nel sangue, ed è talmente assimilata da non generare più nessun ragionamento. Per chi abita qui la fine del mondo c’è già stata, la pioggia ha solo il fastidioso effetto di rovesciare dal bicchiere un vino che in città si beve di continuo” (Lagioia 2020: 33).

5 “L’emergenza topi finì sulle prime pagine dei quotidiani. Negli ultimi tempi i roditori uscivano continuamente dalle fogne. Topi nella zona della stazione Termini. Topi in via Cavour. Topi a due passi dal Teatro dell’Opera. Attraversavano la strada incuranti del traffico. Entravano nei negozi di souvenir e spaventavano i turisti. [...] a Roma erano diventati i re della città” (Lagioia 2020: 8).

6 “Con la loro espressione cattiva e i loro occhietti vitrei” (Lagioia 2020: 380).

7 “Questi ce se magnano vivi” (Lagioia 2020: 381).

quienes el autor demostraba aquí ser un misántropo sin escrúpulos. Las críticas internacionales compartieron el parecer con las de su país de origen. En este sentido, se puede comprender que la gran equivocación de los críticos fue la de entender al personaje protagonista de *La rata* únicamente como una alegoría de la especie humana, como sucedía en la obra de Lagioia. No obstante, en este apartado se trata de constatar que al analizar esta novela es más rico realizar un estudio del animal desde el propio animal, como es habitual en los *Animal Studies* más recientes.

Siguiendo las teorías de Anne Simon, Baratay y Milcent-Lawson, la literatura se puede entender como el medio ideal para aprehender la diferencia animal mediante algunas estrategias que las obras ofrecen a nivel estilístico. En el texto de Zaniewski se puede observar la focalización interna a través del uso de la primera persona: “Reacciono [...] a los chillidos penetrantes que emite madre. Éstos, junto con el olor de las glándulas mamarias y la sensación del calor protector, atraen, enseñan, ordenan”, asegura la rata (Zaniewski 1994: 16). En la novela el uso de la primera persona se relaciona con la interioridad, los sentimientos, los afectos y se asocia sobre todo al tiempo presente. Ocasionalmente, también, se utiliza de un modo diferente ya que la protagonista se refiere al colectivo de las ratas con una primera persona del plural, lo que demuestra su sentido de pertenencia e identidad al reconocerse dentro del colectivo/especie de las ratas:

Entonces nosotras, las ratas, recobramos nuestra sensibilidad a los olores y, no sintiendo peligro, reemprendemos de inmediato la lucha a muerte entre nosotras, la lucha contra todos aquellos que no formen parte del círculo familiar. Nos odiamos, nos atacamos, nos matamos a dentelladas, nos expulsamos (Zaniewski 1994: 107).

Esta primera persona es la más habitual a lo largo del texto, aunque en ocasiones se utiliza también la segunda y en muy pocos casos la tercera. La utilización de la segunda persona demuestra que este animal tiene autoconciencia al poder salir de sí mismo y ser objeto de la propia mirada de la voz narrativa. Con el lenguaje se ha roto la frontera entre el individuo y el mundo, como ya afirmó Masía Clavel. Esta persona se utiliza, sobre todo, en los momentos de mayor acción de la novela y cuenta con una sintaxis más simple y períodos sintácticos más cortos. Esto abunda hacia la segunda mitad del texto al verse el animal envejecido y empujado por el peligro y la ansiedad: “Un perro te huele, te sigue. Te escondes debajo de una barca volcada que encuentras cerca. Te comes un pez seco que ha quedado allí de la última captura. El perro da vueltas alrededor de la barca, asoma la nariz, intenta meterse debajo” (Zaniewski 1994: 94). Además, frente al tiempo presente que caracteriza a la primera persona, en ocasiones, se utiliza también en tiempo futuro, como se puede observar en el siguiente ejemplo: “Dentro de poco abandonarás esta casa, reanudarás tu viaje, el viaje hacia una ciudad desconocida que sabes que existe, llena de alcantarillas y sótanos oscuros” (67). El hecho de poder expresar planes y proyecciones fuera del presente es una constatación de que esta rata no se mueve únicamente por instintos, sino que, a medida que crece, es capaz de utilizar su raciocinio.

En las citas expuestas en este apartado se observa que, a diferencia de lo que era habitual y lo que defendía Descola, no se presenta únicamente un ámbito exterior de esta rata, sino que se muestra tanto la dimensión física como la espiritual del animal. Además, en la novela se da otra estrategia a nivel estilístico, presentada en el marco teórico y fundamental para aprehender la diferencia animal: la sensorialidad no humana a la que se refiere Milcent-Lawson. Durante toda la obra se privilegian sentidos como el oído, el olfato o el tacto, mientras que en la literatura centrado en lo humano se daría una primacía de lo visual.

Asimismo, el animal que se presenta en este texto es capaz de hacer uso de la función poética del lenguaje al mostrar una preocupación estética al construir el mensaje que desea transmitir:

Entonces me estoy muriendo. ¿Es esto la muerte? No tengas miedo. Simplemente te estás durmiendo y volviendo a vivir tu vida, pero esta vez dentro de ti mismo. Encuentras acontecimientos perdidos, episodios de nimia importancia, relacionas entre sí fragmentos lejanos de lugares, caminos y momentos diferentes. Dentro de ti el tiempo y el espacio convergen, se contraen, nada importa qué pasó antes y qué después (Zaniewski 1994: 141).

En esta cita en la que el animal es consciente de su propia muerte se observa una reflexión filosófica de cierta complejidad y se pone de manifiesto que la rata de la novela tiene memoria y conciencia de sí misma en el tiempo. Además, es también un ejemplo claro de cómo el texto presenta una serie de mecanismos para despertar constantemente empatía en el lector, como se analizará más adelante en este apartado.

Al centrarse en todo momento la novela en el mundo de la rata y sus dinámicas de vida, puede desembocar en una lectura incómoda. Por ejemplo, los espacios vinculados a la rata suelen ser percibidos por el ser humano como lugares desagradables:

Recuerdo: alcantarillas, sótanos, semisótanos, azoteas, galerías, túneles, pasadizos, grietas, desagües [...] El mundo de las ratas; la vida entre sombras, negrura y grisura, oscuridad, penumbra, crepúsculos y noches, lejos del día, de la luz, del sol cegador, del resplandor, de los rayos que horadan, de los espacios claros y deslumbrantes (Zaniewski 1994: 15).

El mayor problema, como se expuso al analizar el texto de Lagioia, se da cuando estos animales pierden el miedo y el respeto a los humanos y toman la ciudad haciéndose visibles. En *La rata* el animal llega hasta un territorio en guerra y se asombra de cómo las de su misma especie reinan las calles. En la siguiente cita esto queda patente y recuerda con claridad lo que se observó en el texto de Lagioia cuando los roedores no temen salir a la superficie y compartir el espacio con los humanos: “Ratas, ratas por todas partes. Toda la ciudad pertenece a las ratas, más a las ratas que a los hombres. No se esconden, salen a la superficie, corren a pleno sol, a plena luz, bajo los rayos” (Zaniewski 1994: 98).

Esta invasión de las ratas de los espacios urbanos se produce porque, al contrario que el ser humano, que puede disfrutar de las zonas iluminadas y al aire libre en las grandes ciudades, el mundo de las ratas parece estar relegado a la oscuridad. No obstante, lo que desde una visión antropocéntrica podría considerarse un lugar asociado al peligro, al mal y al engaño; desde el punto de vista de la rata, esta misma oscuridad es asociada, en cambio, a la seguridad, la guarida, el refugio, la familia. Por este motivo, a la hora de interpretar obras que tratan de narrar la experiencia animal desde el animal mismo, conviene acudir siempre a una interpretación antropocéntrica, pues, de lo contrario, se estaría condenando la lectura del texto a una reducción a los principios humanos morales y de comportamiento. Como ya se anunciaba en el marco teórico de este artículo, al acudir a las palabras de Ines Silva, la interpretación de estos textos ha de realizarse desde el propio código de comportamiento animal (2020: 38).

Así, la dicotomía establecida entre luz y oscuridad debe interpretarse desde este enfoque. La importancia que tiene la oscuridad en la vida de la rata se puede apreciar desde el mismo *incipit* de la novela:

Oscuridad, oscuridad como después de nacer, oscuridad por todas partes. [...] Fuera de la oscuridad yo no conocía nada, al contrario que ahora, cuando dentro de mi cerebro se encienden las huellas de lo visto, restos de luz, fragmentos, vestigios, sombras (Zaniewski 1994: 15).

Como se puede comprobar en el pasaje transcrito, la oscuridad se constituye en la vida de la rata como lo familiar, lo conocido y, por tanto, el espacio vinculado a la seguridad y la protección: “Me vuelvo, me deslizo hacia el frío suelo de cemento, huyo. Al nido, a la guarida, a la oscuridad” (1994: 28). Frente a esta oscuridad y lo subterráneo, la superficie y lo iluminado

están asociadas al peligro y a la amenaza. Por lo tanto, la claridad aparece ligada al sentimiento de miedo o temor que asola a la narradora de la novela: “Temo a la luz. Fui creado para vivir en la oscuridad, en la sombra, en el crepúsculo y la noche” (1994: 96). Tan solo se podrían citar dos momentos en la obra en los que la luz adquiere un matiz positivo: en primer lugar, en el paso de la infancia a la adolescencia de la rata, donde esta representa aquello que se busca, la curiosidad por lo desconocido; y, en segundo lugar, al final de la novela, donde la luz hacia la que camina la rata representa la tranquilidad y la serenidad que ofrece la muerte.

Salvo en estos dos momentos, la luz y la superficie se asocian a un sentimiento que domina la novela: el miedo. No obstante, además de esta emoción, también los instintos primarios como la sed, el hambre, la libido o el sentido de supervivencia impregnan la narración en primera persona. De todos ellos, tal vez el miedo sea el que está intrínsecamente ligado a la figura del ser humano, pero la rata también necesita de este para saciar instintos como el hambre gracias a los desechos que la humanidad deja a su paso. Esta paradoja es señalada por la narradora de la historia de Zaniewski: “El destino de las ratas está unido inseparablemente al de los hombres, ya nunca podrás evitar el contacto con ellos” (1994: 25). Por tanto, se puede afirmar que la rata se define con respecto a su relación con el ser humano: su miedo hacia este impulsa cada una de sus acciones y decisiones, su hambre se sacia gracias a sus desechos e incluso sus jerarquías y dinámicas sociales parecen simular las de los seres humanos. Por ejemplo, se mantienen los roles de género tradicionales en la familia, donde la hembra cuida de las crías, mientras que el macho provee el alimento: “madre nos vigila incesantemente [...] Padre trae cabezas de pescado con ojos saltones, tripas de gallina, trozos de pan, despojos de carne” (25). Además, las estructuras de dominación de la rata reflejan comportamientos habituales también en la sociedad humana, donde la ley del más fuerte parece imperar en ciertos contextos: “Todo este mundo, mi fabuloso mundo, está dominado por la fiebre de conseguir alimento, devorar [...] eliminar al más débil, al más pequeño, al indefenso, al otro, al extraño de olor insoportable” (31). Entre otros muchos patrones, también se constituye como paralelismo la dialéctica foucaultiana amo-esclavo en la dominación del viejo macho sobre el joven aprendiz: “El macho joven, el cuello quebrado y el hocico sangrante, se queda en la trampa. Sigo al macho viejo” (36). El sentir cierta identificación con estos comportamientos de la rata permite, como anunciaba Armstrong, analizar al ser humano desde la “mirada animal” (2011), alejada de la matriz de pensamiento racional humano. Esta mirada sin escrúpulos hacia la humanidad permite también tener una visión más autocrítica de ciertos comportamientos y actitudes humanas que se perpetran hacia los animales. Estas, en particular, se pueden estudiar en la percepción que la rata tiene de forma general hacia los humanos, descritos como sus enemigos: “Hombres, son los hombres, nuestros peores enemigos” (Zaniewski 1994: 24).

Por último, conviene señalar una cuestión que resulta muy destacable en la obra de Zaniewski y es la presencia de la mitología. A lo largo de la obra se puede apreciar cómo la narración en primera persona de la rata presenta mitemas propios de mitos como Edipo, Sísifo, Odiseo o incluso Cristo. Esta escritura mítica parece ofrecer otro recurso más para acercar la experiencia del animal a la percepción del lector humano, pudiendo generar en él una empatía que no pase necesariamente por compartir los códigos morales de las ratas. De hecho, comportamientos que entre este tipo de animales son normales como el parricidio, filicidio, incesto o asesinato como modos de supervivencia, serían inconcebibles desde nuestro código moral. Sin embargo, al relacionarse con mitos que constituyen el imaginario humano, permiten construir una vía de acceso a estas experiencias desde la empatía y la comprensión.

5. Conclusiones

Este artículo planteaba como objetivo principal el análisis de la simbología y la representación literaria de la rata en dos novelas: *La città dei vivi* (2020), de Nicola Lagioia y *Szczur* (1994), de Andrej Zaniewski. Estas obras plasman, como se ha podido comprobar, dos

representaciones diversas de este animal, lo que exige un acercamiento metodológico distinto a cada una de ellas. Así, se ha ofrecido un marco teórico-crítico y una terminología, que englobaran tanto los enfoques antropocentristas más tradicionales del estudio de la animalidad en la literatura, como los nuevos enfoques de los *Animal Studies*, que sitúan al animal como centro de análisis literario.

Por un lado, la obra de Lagioia es un claro ejemplo de cómo tradicionalmente los animales han sido entendidos como dobles del comportamiento humano. En el caso concreto de la rata, que ha sido estigmatizada en la cultura occidental, se presenta como doble negativo del ser humano. Así, el escritor italiano ofrece el colectivo informe de las ratas como símbolo de la maldad humana, que inunda la ciudad de Roma. De este modo, *La ciudad de los vivos* encuentra en la rata un medio para un fin principal, que no es otro que explorar rasgos del carácter humano. Es decir, el humano se sitúa en el centro de la escritura, constituyendo una novela de lo que Krol denominó como “l’anthroporéglage narratif”.

Por otro lado, el texto de Zaniewski se presenta como un ejemplo paradigmático de la escritura no antropocéntrica, idónea para ser analizada desde la metodología de los nuevos enfoques de los *Animal Studies*. En primer lugar, la forma de la autobiografía se constituye como el medio ideal para aprehender la diferencia animal gracias a ciertas estrategias estilísticas que caracterizan al género. Por ejemplo, la focalización interna del narrador permite explorar la interioridad animal, una dimensión que ha sido tradicionalmente relegada al ser humano, como argumentaba Descola. Este acceso al mundo espiritual de la protagonista demuestra que esta no solo se mueve por instintos, sino que es capaz de producir un pensamiento poético, proyectarse hacia el futuro o tener incluso conciencia de su propia muerte. En segundo lugar, la escritura de Zaniewski explora una sensorialidad no humana, que no privilegia la vista como sentido principal. Estas estrategias narrativas contribuyen a generar un sentimiento de empatía en el lector, al acercarlo a la experiencia y al modo de ver el mundo de la rata. Otro aspecto que conduce hacia esta emoción es la inclusión en la narración de mitemas propios de mitos clásicos, que forman parte del imaginario colectivo. Además de la génesis de la empatía, todos estos recursos pueden tener como efecto secundario en el lector la posibilidad de descubrirse y juzgarse a sí mismo desde la alteridad animal, como explora Philip Armstrong.

En definitiva, se ha constatado que el enfoque antropocentrista en el estudio de la literatura de animales ha quedado obsoleto a la hora de interpretar ciertas obras que exploran la interioridad de un animal determinado. No obstante, como se ha demostrado en la obra de Lagioia, en la actualidad el animal como símbolo de cualidades humanas sigue estando presente. De este modo, se puede concluir que ambos tipos de análisis pueden coexistir y habrá que acudir siempre al texto con una mirada crítica para valorar qué metodología se adecúa más en cada caso.

Por último, respecto a futuras investigaciones, sería interesante estudiar en mayor profundidad la diacronía de la simbología de la rata en las distintas formas artísticas, realizar un estudio comparativo de la obra de Zaniewski con otras autobiografías de animales o explorar las posibilidades de este tipo de narraciones desde los *Food Studies*.

Bibliografía

- ÁLVAREZ TORRES, P.J. (2021)., «Ciudades de ratas. Un acercamiento desde René Girard a dos cuentos, uno de Franz Kafka y uno de Roberto Bolaño», *Revista Saran-ce* 46 (2021), 156-172.
- ARMSTRONG, P., «The Gaze of Animals», en Taylor, N. / T. Signal. (eds.), *Theorizing Animals: Re-thinking Humanimal Relations*. Leiden: Brill 2011, 175-199.
- BARATAY, É., *Biographies animales. Des vies retrouvées*. París: Éditions du Seuil 2017.
- , *Le point de vue animal*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon 2012.
- DERRIDA, J., *L'animal que donc je suis*. París: Éditions Galilée 2006.
- DESCOLA, P., *Par-delà Nature et Culture*. París: Gallimard 2005.
- ESOPO, *Fábulas*. Madrid: Gredos 1985.
- GRUEN, L., *Entangled Empathy*. Nueva York: Lantern Books 2015.
- KALOF, L. (ed.), *The Oxford Handbook of Animal Studies*. Oxford: Oxford University Press 2017.
- KORHONEN, T. / E. RUONAKOSKI, *Human and animal in ancient Greece*. Londres: I.B. Tauris 2017.
- KROL, M., *Pour un modèle linguistique de la fiction. Essai de sémantique intégrée*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion 2017.
- LAGIOIA, N., *La città dei vivi*. Torino: Einaudi 2020.
- , *La ciudad de los vivos*. Madrid: Penguin Random House 2022.
- MARTÍN, A.L., «Animales quijotescos: una aproximación a los estudios de animales en *Don Quijote*», en Martínez Mata, E. / M. Fernández Ferreiro (coords.), *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Asturias: Fundación María Cristina Masaveu Petersin 2014, 468-476.
- MARTIN-MARCOTTE, J., «Regard et empathie. Analyse zoopoétique de quelques nouvelles du recueil *Zoo* (2006) de Marie Darrieussecq», en Buekens, S. / J. Defraeye. (eds.). *Animal et animalité. Stratégies de représentation dans les littératures d'expression française*. París: Classiques Garnier 2022, 257-277.
- MASÍA CLAVEL, J., *Animal vulnerable*. Madrid: trota 2015.
- MILCENT-LAWSON, S., «Parler pour les animaux: tentatives littéraires contemporaines. Point de vue animal chez Message, Garcia et Darrieussecq», *Transtext(e)s Transcultures. Journal of Global Cultural Studies* 13 (2018), 1-17.
- , «Un tournant animal dans la fiction française contemporaine?», *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique* 181-182 (2019), 1-18.
- MOURIN, I., *Ratas. Secretos y misterios de las reinas subterráneas*. Barcelona: Luciérnaga 2023.
- RITVO, H., «Edging into the Wild», en Beardsley, J. (ed.). *Designing Wildlife Habitats*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection 2013.
- , «On the Animal Turn». *Daedalus* 136 (4) (2007), 118-122.
- SCHAEFFER, J.M., *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2009.
- SILVA, I., «A Cognitive Reading of Archilocus' Fox and Eagle Epode», en Schmalzgruber, H. (ed.). *Speaking Animals in Ancient Literature*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2020, 23-54.
- SIMON, A., «La zoopoétique, une approche émergente: le cas du roman», *Revue des sciences humaines* 328 (2017), 71-89.
- , «L'animal entre empathie et échappée (Lacarrière, Darrieussecq, Bailly)», *Figures de l'art* 27 (2014), 257-268.
- ZANIEWSKI, A., *La rata*. Madrid: Alianza Cuatro 1994.

Animales, valores e ideales en la creación de Concha Castroviejo

RAQUEL CONDE PEÑALOSA

raquelcondeautora@gmail.com

Universidad de Deusto

Resumen

Si bien el mundo animal no ocupa un papel dominante en las novelas de la posguerra española, apreciamos que sí tiene una presencia interesante en algunos relatos escritos por mujeres. En el presente trabajo se revisa la presencia de los animales en la literatura de Concha Castroviejo (1910-1995), una de las novelistas más relevantes de la posguerra, aunque no tenga el lugar merecido en el canon crítico. Castroviejo fue una mujer amante de la naturaleza y de los animales. Su filantropía, su sentido ético, su búsqueda de un equilibrio natural, su humilde mirada de respeto a los animales, a la vez que su compasión por la condición humana, se reflejan en sus novelas y cuentos; pero es en la obra *En las praderas del Gran Manítú*, donde formula su visión de un espacio de armonía trascendente tanto para los animales como para las personas que los respetan.

PALABRAS CLAVE: Concha Castroviejo, animales, narrativa femenina de posguerra, literatura femenina, literatura de posguerra.

Abstract:

Although animals do not take a particularly important role in the novelistic paradigm of the Spanish post-war period, it's to be noted that they have an interesting role in some female-authored narratives. In this essay, we examine the presence of animals in the works of Concha Castroviejo (1910-1995), one of the main novelists of the Spanish post-war who hasn't still been rightfully recognised within the literary canon. Castroviejo was a woman who loved nature and animals. Her philanthropy, her ethics, her search of a natural equilibrium, her humble views about animals and her compassion towards the human nature can be seen throughout her novels and tales, but it is in her work *En las praderas del Gran Manítú* where she formulates her vision of a space in which animals and those who respect them cohabit in transcending harmony.

KEY WORDS: Concha Castroviejo, animals, Spanish post-war literature, female literature, Spanish literature.

1. Introducción

Unos hechos se me vienen ahora a la memoria y no sé si debiera reseñarlos aquí, porque existe una gran susceptibilidad en el terreno de interferencias entre lo animal y lo humano, que es un terreno en que parece que se corre el gran riesgo de lesionar la moral (¿Que qué moral?, no lo sé, Chunga, será todo eso del rey de la Creación y otras zarandajas) (Castroviejo 2022: 104).

La literatura de posguerra, con fuerte talante testimonial y social, no ha atendido de forma explícita al mundo animal, sino que ha estado centrada en el conflicto bélico y en las circunstancias vitales que lo rodearon. Cuando este aspecto aparece, suele ser porque los animales comparten un espacio natural con los personajes o irrumpen en la vida doméstica: como en el ámbito de la caza en *Los santos inocentes*, el mundo salvaje domesticado en esa misma novela (esa *milana bonita* del texto de Delibes) o pequeños animales asomados al mundo infantil (los lagartos en el patio de juegos) o la moscas rondando el cadáver de *La mortaja*. Más

llamativo es el hecho de que los animales aparecen como víctimas inocentes del malestar, a veces irracional, de las personas o de la guerra. Así, en *La familia de Pascual Duarte*, Pascual, asesino confeso de tres muertes, ejecuta a su perro y a su caballo, porque ambos son seres de ese entorno de pobreza tan proclive a la violencia gratuita. Igual de impactantes son las ejecuciones de los caballos en la Plaza Cataluña de Barcelona los primeros días de la Guerra Civil, que se ven en el cuento «Tragicomedia del burgués y la domadora» de María Luz Morales (en *Historias del décimo círculo*, 1962). Algunas referencias más encontraremos en los cuentos infantiles de diversos autores y en los ensayos y artículos de Miguel Delibes, de quien es conocida la afición a la caza y la defensa del mundo rural y de la naturaleza.

Sin embargo, en la narrativa de algunas mujeres de la posguerra podemos ver vetas originales de contemplación del mundo animal en sí mismo, dado que las escritoras enfocaron su voz a muchos aspectos circunstanciales del momento vivido y dejaron testimonio de ciertos motivos desestimados (o poco atendidos) por los escritores masculinos más consolidados. Por ejemplo, María Luz Morales y Concha Castroviejo nos dejan relatos donde se reflexiona sobre el espacio que requieren los animales, sus necesidades, los valores que transmiten, sus derechos... Ellos son protagonistas de algunos cuentos y también de relatos que no abandonan el marco del realismo testimonial.

En este artículo nos vamos a centrar en Concha Castroviejo, cuya trayectoria vital está marcada por sus vivencias en la Galicia natal y su posterior exilio en México. En las tierras tropicales conoció la literatura hispanoamericana, los relatos tradicionales mexicanos y su folclore regional. Además, convivió y cuidó a muchos animales de la zona que la población local dejaba en su finca.

Concha Castroviejo es una interesante escritora de la posguerra, aunque no es lo suficientemente conocida. Prácticamente hasta comenzar el siglo XXI no han aparecido los estudios que la ponen en valor. Hoy, afortunadamente, se la está estudiando a la vez que se reedita su obra¹. Para nosotros esta producción tiene un valor añadido, ya que en sus obras nos encontramos uno de los registros más interesantes de la posguerra que también aborda el mundo animal y reivindica los derechos y la función de los animales en el orden natural. En este sentido, la narrativa de Castroviejo es profundamente vital, y emparenta con una serie de diferentes creaciones que despliegan amor por los animales y la naturaleza. En sus páginas encontramos fragmentos que evocan a *Memorias de África* (en el texto menciona a Karen Blixen) o a Ruyald Kipling, cuentos brillantes como los de Horacio Quiroga o reflexiones cercanas a las de Konrad Lorenz. En ellas se plasma un amor a los seres de la naturaleza que realmente es una conmoción, un reconocimiento y un respeto.

2. Concha Castroviejo

Concha Castroviejo (Santiago de Compostela, 1910-Madrid, 1995) es periodista y una de las narradoras importantes de la posguerra española. En esta etapa escriben autores de diferente edad y Castroviejo pertenece a la, llamémosla así, generación de 1910, al conjunto de las

¹ *Vispera del odio* (1958) reaparece en 2022 en la Editorial Renacimiento. Los cuentos, que han tenido en el pasado diversas ediciones y traducciones a lenguas extranjeras, se han reeditado en el 2022 traducidos al gallego con el título *O xardín das sete portas* por la editorial Belagua. Se ha publicado el texto que dejó inédito la autora *En las praderas del Gran Manitu* (Tandaia, 2020). Las novelas de la autora están siendo revisadas y son objetos de estudios críticos. Véase Cerullo, L., «Vivir en tiempos de odio. Concha Castroviejo y la ficcionalización del malestar femenino en *Vispera del odio* (1958)», en: M. Kozluk/A. Staron (eds.), *El arte de vivir, de sobrevivir, de revivir*. Edizioni Universitarie di Lodz 2022, 389-400; Martínez Cantón, C. I., «*Vispera del odio*, la palabra de mujer de Concha Castroviejo», en: Fernández Martínez, S. y Martínez Cantón, C. I. (eds), *Narradoras españolas de posguerra*. Berlín: Peter Lang 2022; Montejo Gurruchaga, L., «Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género», en: Nieva de la Paz, P. Coord., *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Amsterdam/New York: Rodopi 2009, 187-204. Fariña Busto, M. J., «De una novela de protagonismo colectivo a una novela de personaje: *Los que se fueron* y *Vispera del odio*, de Concha Castroviejo», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 49, 2023, pp. 291-324.

autoras que nacieron entre 1910 y 1918. Estas mujeres vivieron en primera persona la contienda y sus consecuencias: el exilio, el sufrimiento y la represión. Cuando comienzan a escribir en los 50 tienen entre 30-40 años y trabajan el realismo social, levantando un testimonio del momento histórico en el que participan.

Estas autoras están bien formadas y tienen una clara conciencia de género, reivindicativa y crítica, a pesar de la presión del régimen. Algunas autoras de este grupo son Elena Soriano, Carmen Kurtz, Elena Quiroga y Concha Castroviejo, que es una voz destacada y de gran vigor literario. Conviven, pero tienen significativas diferencias, con las escritoras mayores (nacidas entre 1890 y 1910, como María Luz Morales, Teresa León y Elisabeth Mulder) que trabajan o bien una prosa realista o bien una estética cercana a la Generación del 27. Asimismo, conviven con la generación de las más jóvenes, que fueron niñas o adolescentes durante la guerra (como Carmen Laforet y Ana María Matute). Estas últimas escriben desde los años cuarenta y han estado más reconocidas por el canon literario.²

Castroviejo comienza su carrera literaria a la vuelta del exilio (parte en 1939 y regresa diez años después) publicando dos novelas *Los que se fueron* (1957) y *Vispera del odio* (1958). En los 60 y 70 se centra en la literatura juvenil y nos deja una obra maravillosa, *Los días de Lina*, y un libro de cuentos con el que gana el Premio Doncel de 1961, *El jardín de las siete puertas*. Al morir la autora, quedará inédito otro texto que se ha editado por primera vez en 2020: *En las Praderas del Gran Manítú*.³

3. *Los animales en la prosa de la autora*

Si revisamos esta producción nos daremos cuenta de que el mundo animal tiene un verdadero protagonismo en ella. Si en las novelas largas los animales son esporádicos acompañantes del devenir humano, en los cuentos van teniendo un protagonismo en la construcción del universo ficcional. En *Los días de Lina* los animales son verdaderos compañeros de viaje con pleno protagonismo, que generan las primeras formulaciones sobre las relaciones entre los seres humanos y los animales y los derechos a la vida. Y todo ello culmina en *En las Praderas de Gran Manítú*.

Comencemos a revisar esta producción por los relatos infantiles agrupados en *El jardín de las siete puertas* (Doncel, 1961). La obra es un bello volumen de quince cuentos, algunos con una impronta realista, otros de corte folklórico, casi todos con elementos del cuento maravilloso. Muchos de ellos reciben la impronta de la cultura mexicana en el lenguaje, la estética, el color o la fauna.

Varios animales aparecen en estas páginas, destacando las aves, animales que intervienen con más frecuencia en las historias y que tienen mayor significación. Los pájaros comunes son testigos de la vida de las personas, benefactores o mensajeros. Sin pájaros no hay vida en los campos de cultivo ni en la naturaleza. Su presencia cambia el curso de la historia porque quienes aprecian a los pájaros pueden cambiar sus más belicosos instintos por una placidez vital. Estos son los mensajes que nos deja la autora en «El país que no tenía pájaros». En «El gorrión y la luna», el gorrión es el embajador de los hombres para hablar con la luna. El pequeño gorrión es objeto de ternura para una madre protectora, compañero de juego para sus hijos, testigo de la primavera para el racional padre, pero, sobre todo, es libre como los otros pájaros y mágico como los seres de los cuentos. Este curioso relato, que explica las fases de la luna, combina la reflexión racional con otras mágicas o afectivas. Pero sin duda el cuento más brillante con protagonista animal es «El zopilote presumido». El ave enorme que sobrevuela México es calificada como la más fea de entre todas las aves y contrasta con el resto de los animales de la selva, con los pájaros

² Las características detalladas de esta generación están explicadas en Conde, R. (2004: 230-246)

³ Para la biografía de Concha Castroviejo, véase la recogida en *Incómodas. Escritoras españolas en el franquismo* (Cerullo/Romero 2020: 244). Para un conocimiento de la narrativa de la autora véase el estudio de Torres Nebrera (2012).

de bellos colores o con los halcones y gavilanes (que representan los señores de la guerra). La fealdad no impide la vanidad en estos seres, pero tampoco la ternura de la madre zopilote, su percepción de la belleza de sus crías y su angustia ante su muerte. Vetas de humor, de crueldad y de ironía se mezclan en esta historia: en ella las rapaces deben proteger a los hijos más bellos del mundo, a juicio de la mamá zopilote, pero en vez de respetarlos, los devoran por no reconocer a tiempo dicha belleza. Es importante apreciar que en estos cuentos los animales destacan no tanto por representar rasgos humanos (vicios o virtudes desplazadas sobre ellos), sino más bien por su papel en el orden natural: favorecen los cultivos, anuncian las estaciones, son depredadores en el entorno o vuelan entre la tierra y el cielo, o incluso más allá.

A la vez que se publicaban estos cuentos en la prensa del momento (antes de agruparse en un único volumen), Concha Castroviejo trabajaba con una beca en *Los días de Lina*⁴. La obra (similar a los libros de *Celia*, de Elena Fortún, o a *Paulina*, de Ana María Matute) refleja el día a día de una niña de 9 años en sus vacaciones estivales.

Es un relato realista, fiel testimonio de vida cotidiana, de relaciones familiares, problemas domésticos, de elementos del mundo rural y de pequeñas aventuras donde Lina va aprendiendo a vivir, a comprender su entorno, y se hace consciente del mundo en el que crece. La diferencia entre las experiencias de las niñas y de los niños, pero también de las mujeres adultas y de los hombres del entorno, están en el fondo de estas páginas. Pero llama la atención, además, la incorporación del mundo animal.

El cronotopo de la obra está bien identificado. El paisaje es un pueblo del interior de Galicia (puede coincidir con Vedra⁵, municipio cercano a Santiago de Compostela, lugar bien conocido por la autora en su infancia y juventud). No es un entorno idealizado, sino mostrado (según el gusto literario del momento reflejando esa intrahistoria, esa épica de lo cotidiano); la época es la contemporánea a la escritura, los años cincuenta o sesenta; la protagonista, una niña alter-ego de la autora en su infancia, observadora, decidida, inteligente y reflexiva que muestra interés por las cuestiones que, en definitiva, fueron determinantes para la propia Concha. Y entre ellas dos: la vida y la muerte y la convivencia con el mundo animal.

El relato comienza con una niña que deshace las trampas para cazar ratones del señor Ramón y dice a sus primos: “no quiero ayudarle a que mate a los pobres animales”. No entiende que los ratones no tengan derecho a vivir, pues cree que si comen comida actúan igual que los pájaros; estos también comen la fruta mientras se les permite anidar en los aleros. Para Lina matar ratones estaría al mismo nivel que si quisieran matar a su perro, Pluma Roja, o sería igual de dramático que fuera cierta la sospecha de que Ramón había matado a personas durante la guerra. Siente que los ratones “sufren mucho cuando caen en las ratoneras, y no hacen daño; además sólo roen [...] Roen la madera, lo pobres ratones, cuando no tiene nada que comer” (Castroviejo 1971: 77). Con esta entrada, el libro es un alegato del derecho a la vida de todos los animales. Todos ellos deben ser defendidos y protegidos, pues todos pueden ser vulnerables y todos, como las personas, aparecen rendidos ante la muerte. Con estas premisas, por el relato desfilan los pájaros, “un perro callejero desmedrado, sin rabo, de pelaje color canela” (Pluma Roja), el gato de Manuelita, el gallo de don Emilio, que no se deja coger (es un animal salvaje que se expone a que le puedan pegar un tiro). La historia se hace más dramática con la llegada de tío Raimundo, que es un cazador. Armas, munición y caza provocan actitudes de alejar a los niños de esta escena y opiniones contra la caza. Pero, como el objetivo de la autora es mostrar sin teorizar, lo refleja en un pasaje: la mujer de Raimundo está deprimida en su casa porque no ha superado la muerte de su hijo al que se le disparó una escopeta en un accidente. Más que un alegato contra la caza en sí misma asistimos al contraste entre dos sensibilidades: la del cazador y la de su esposa. Esta secuencia, con su desolador testimonio, tendrá

4 La obra está escrita en 1965 según consta en los archivos de la Fundación Juan March y recibió una beca de dicha fundación para su elaboración. Sin embargo, la primera edición es en Magisterio Español en 1971, reeditada en 1978.

5 Iago Santos Castroviejo, sobrino de la autora, nos confirma este dato.

resonancia, como veremos, al final del relato cuando aparecen otras muertes. Hasta entonces, se va describiendo con el mismo realismo las fiestas populares con los gallos de pelea y el toro de fuego que dejan a la niña desconcertada antes del momento final, el más intenso del relato. En dicho momento aparecen casi en paralelo dos hechos insólitos: la captura y muerte de un águila y la muerte del hijo del señor Ramón. Ambas muertes quedan igualadas en frustración, en lo inesperado, en el derecho a la vida frustrado, en la imagen de la muerte.

El águila es grande y debe ser tan pesada que entre los dos no alcanzan a sostenerla en vilo, no pueden alzar los brazos, y el águila permanece con el cuerpo apoyado en las losas del suelo y estiradas las alas que parece que aún quiere volar. Después, cuando las sueltan, las alas quedan tendidas como sombras. [...] El águila tiene la cabeza vencida. Y arqueado el cuello, brillante su plumaje [...] y el cuerpo todavía blando, sin rigidez, bajo el calor del sol que deja caer su fuerza, poderoso y soberbio, sobre la plaza. (Castroviejo 1971: 145-146).

Lina empuja la puerta y entra. Se acerca despacio. El señor Ramón no se vuelve. No la ve. Su enorme cabeza está caída sobre las manos que le tapan los ojos. Las manos las tiene mojadas. Gotean las lágrimas entre los dedos [...] El señor Ramón se ha levantado del banco y se dirige hacia las escaleras, hacia el cuarto de arriba de su casa. Le cae la cabeza sobre el cuello doblado; anda como si llevara un gran peso, un inmenso peso sobre los hombros. La piel se le ha puesto color ceniza y de pronto parece mucho más viejo. (Castroviejo 1971: 151-152).

En *Los días de Lina* no hay más reflexión crítica que la ejercida por la pequeña Lina. Como le corresponde al relato testimonial, se muestra la realidad sin enjuiciar, sin que se elabore en el texto argumentos o disertaciones desde alguna ideología. Sin embargo, esta ideología sí va a aparecer, como veremos a continuación, en las últimas páginas que escribe la autora.

4. En las praderas del Gran Manitú

Con este título se publican de forma póstuma los últimos escritos de Concha Castroviejo⁶. En la obra apreciamos un cambio en la focalización. Los animales que anteriormente acompañaban a los personajes ahora tienen pleno protagonismo: la autora habla de los animales que cuidó, a los que quiso y que alegraron su espíritu (Castroviejo 2020: 11)⁷. Su presencia trae, en un segundo plano, a una serie de figuras humanas más o menos empáticas con sus vidas y destinos, figuras muchas veces anónimas, a menudo excepcionales en sus comportamientos o actitudes. Al comienzo del libro aclara su actitud al dirigirse a su gata *Chunga*, animal sin raza apreciable con la que vivió en Madrid (Concha siempre muestra predilección por los animales menos apreciados y sin raza) y con la que dialoga tras su muerte:

Tuve conmigo a tantos animales y los quise tanto que por eso creí que podría entender mejor a Chunga; vana ilusión, que diría un moralista hablando de los bienes de este mundo, porque todavía sin ella estoy descubriéndola y no es una pérdida de tiempo tan necia como puede creerse, sino más bien una lección de humildad, porque lo cierto es, y hay que aceptarlo, que los animales que viven con nosotros nos conocen mucho mejor de lo que los conocemos. Son más perspicaces, quizá más sensibles o dueños de una penetración superior. Tal vez la clave esté en que no nos razonan, nos aceptan y nos sienten (13).

Este es un texto que, como en las grandes obras literarias, gira en torno a un gran símbolo: esas praderas que tan bien conoció la autora, llanuras que ligan dos continentes, tres paisajes y dos dimensiones vitales. Son los llanos que conoció en Europa y en América; praderas de la

⁶ La obra sale a la luz gracias a la labor de Nanina e Iago Santos Castroviejo, sobrinos de la autora, que están trabajando para preservar y difundir el legado y la creación de Concha Castroviejo y a los que agradecemos la información que facilitan.

⁷ Todas las citas de *En las praderas del Gran Manitú* proceden de su única edición de 2020. Por ello, se señalará en cada caso la página de la obra a la que corresponde.

Galicia natal, de México, o las cercanas al Manzanares. Esos paisajes diáfanos son también una imagen de un paraíso en este mundo y de otro más espiritual y anhelado, espacios de espiritualidad y vida, de amor y armonía, a mitad de camino entre esta y otra vida. Concha, que conoció intensamente la literatura del *Boom* hispanoamericano, estaba familiarizada con los límites desdibujados del realismo mágico y comprendió lo cercana que estaba la vida de la muerte. En este sentido, Castroviejo habla a su gata muerta y para sí misma de la siguiente manera:

Un día le conté a alguien mi ilusión de imaginar esa forma de vida que es la vuelta a la vida sin trampas de reencarnación, una idea elemental o trascendente, quién sabe. Era alguien empecinadamente racionalista y le pareció desdeñable; eso, de todos modos, me dijo, sería aceptar la resurrección y la inmortalidad, cosa inaceptable por absurda y que no podía entenderse. Pude decirle que maldita la falta que me hacía que nadie lo entendiese siendo solo una ilusión consoladora e incitante (11-12). Hay un problema que se puede plantear así: al hombre, a cualquier hombre, en la mayor sima de desgracia, se le abre, siquiera teóricamente, un más allá que puede ser la compensación suprema o la felicidad suprema o la Gloria con mayúscula, pero ningún teólogo ni teósofo ni filósofo ni sabio, que yo sepa al menos, encaró la posibilidad de que los animales tuvieran otra vida, lo que no excluye la posibilidad de tenerla. “¡Quién sabe, señor!” dice el indio de América (109-110). No es una gran ambición, Chunga, es un humilde anhelo para seres humildes como tú y como yo. Por eso creo que lo de infinito es una palabra en exceso solemne vamos a dejar las cosas dentro de su medida: la medida de la tierra y del agua y del cielo o de muchos cielos, porque hay muchos [...] Serán para las praderas y los bosques en que respiran los animales que ya sufrieron su infierno en las manos del hombre y en el mundo que pertenece al hombre. Es un humilde anhelo que a lo mejor nos premie con su presencia el Gran Manitú (112).

Las citas nos hablan de espiritualidad y trascendencia, de deseo ético, de un anhelo de justicia niveladora para todos los seres vivos que viven acordes a su bondad natural. Un espacio en otra dimensión merecido para quienes respetaban la vida en esta. Muestra un profundo sentido del derecho a la vida de animales y personas, y un anhelante sentido de trascendencia para todos los seres, fundamentalmente para los animales que fueron libres y para los humanos que fueron respetuosos con los demás seres vivos y tolerantes con las personas, pero limitado para quienes ejercieron autoridad o violencia hacia el resto de seres.

Un viejo naturalista, espiritista y rosacruz que conocí en México me dijo que el hombre tenía que soportar una maldición cósmica por lo que hace y ha hecho con los animales. Lo de la maldición cósmica en lo que a la humanidad respecta no me parece disparatado (110).

Observemos que Concha Castroviejo muestra en esta obra un especial reconocimiento a algunas personas: indios mexicanos, trabajadores humildes que cuidan de los animales, personas espirituales como ese viejo naturalista y rosacruz, o los últimos personajes que desfilan por este relato: una monja que tolera la presencia de los gatos en su celda al igual que respeta la libertad de la niña que era Concha Castroviejo; o ese anarquista que coquetea con el budismo, inteligente y conversador, alejado de las convenciones sociales, que cuidaba de sus vecinos tanto como de los animales vagabundos que recogía, un humanista para el que no había cementerio civil para acoger sus restos cuando le llegó la muerte. Tuvo más suerte Chunga, en la jardinera donde a la sazón florece.

El derecho a la vida y a la trascendencia convive con otros temas en la obra. Así, Concha Castroviejo hablará en estas reflexiones de cómo entraron en su vida tanto animales salvajes que provenían de la selva como los domésticos y más callejeros, todos igualmente inquietantes. De todos ellos dirá que: “no alcanzamos a comprender su misterio. Tampoco se intenta comprenderlo, el hombre no peca de exceso de imaginación, y la que tiene no la dedica a la Creación que lo rodea” (24-25). De esta forma, dedica páginas a una cría de jaguar que crece en su finca, a un pequeño saurio o gran lagarto, a los pequeños insectos y aves, a un mapache y a otros animales como perros o gatos, sintiendo predilección por los más humildes y sin cotización. También menciona a otros seres como las cabras montesas, caballos o toros.

Especial atención recibe, en la obra, el tema de la caza. Se censura la caza entendida como deporte y lamenta que algunas personas crean que la *Creación* (con mayúscula) se hizo para divertir al hombre. Castroviejo habla de la ausencia de *Gracia*, así con mayúscula, que aprecia en los cazadores, esa falta de asombro y emoción ante una manada de corzos o ante una bandada de patos que se levanta desde el agua, para los hombres que ven en un animal solo un tiro. Piensa que un arma de fuego marca una relación desigual entre el cazador y la presa, entre el hombre y la naturaleza.

Y entre estos temas surgen otros cuando menos originales en la posguerra. Por ejemplo, trata de la domesticación inversa: la autora nos hablará de esos gatos que adoptan a los humanos haciéndolos creer que son su amo. Comenta la mala prensa de los animales y los mitos e imágenes de degradación humana que se asocia a ciertos seres del mundo animal: a menudo considerar a un hombre como un animal, un lobo, un buitre, un perro o una perra, etc. es una forma de vituperarlo. Reflexiona sobre la distinción entre los animales que vienen de la selva y aquellos que vienen de los territorios de los hombres. Y aborda el tema de la guerra para contrastarlo con el universal instinto de supervivencia en los animales, algo que ya señalaba Konrad Lorenz o Huxley (a los que cita). La guerra hace meditar sobre la muerte, la natural o la violenta. La muerte violenta, por intolerancia o por miedo, por deporte o por la guerra, cercena por igual las trayectorias de sus víctimas (humanos o animales), trunca la belleza y libertad de los seres provocando un idéntico sentimiento de injusticia profunda en la autora. Así, entre las historias de animales, también menciona la de un mozo que no quería disparar en un pelotón de fusilamiento: el joven, asustado, dijo que había sido convocado para participar en un pelotón de ejecución, pero que él no entendía por qué tenía que cumplir órdenes contrarias a su alma y a su conciencia, y que sentía que no tenía que matar a aquellos hombres, que nada le hicieron. En esta historia, como en los mejores relatos de Francisco Ayala, nos encontramos con un auténtico conflicto existencial: la culpa, la responsabilidad y la explicación vergonzante se cruzan en un mismo acto y, en él, lo inefable se hace patente.

La cima emocional se alcanza con la otra muerte más sentida, la de Yira, la tigrilla (un pequeño jaguar). El animal es matado por esa fuerza aplastante que ha conducido al hombre a las mayores vilezas: el miedo. Una mujer se asustó cuando la vio sobre la tapia, el vecino que llamó al guardia, la pistola de tiro fácil... explicaciones vergonzantes y miserables alegando el derecho a la seguridad. Era una muerte presentida. Sabía que el entorno no favorecía el cuidado de un animal salvaje. Que, aunque fuera pacífico, siempre se la miraría con miedo. Y que quien tiene un arma siempre valora la pieza que puede tener a tiro. Ya se presagiaba eso cuando se hablaba de esa cabra montesa enfrentada a su salto, salto que se truncará si es la diana de un arma.

Pero hay otros momentos claves en torno a la muerte, como cuando en el libro se nos habla de la vitalidad, antes de morir, de la gata “Chunga”. La gata, en sus últimos momentos, buscó una última exaltación vital, aunque parecía reconocer sus escasas fuerzas. Se escapó atendiendo los reclamos de los machos que la rondaban. La autora sabía que, si la tocaba uno de los animales vagabundos, sería la muerte para “su amiga” y, en efecto, el animal agotó su vida exprimiéndola en sus últimos lances y reapareció después para morir. Así, esta se suma a otras muertes como la ya mencionada del librero Senén, el viejo anarquista a quien sus correligionarios habían querido hacerle un entierro civil, cosa que no consiguieron porque no había cementerio civil.

5. Reflexiones finales

Tras leer la obra completa de Concha Castroviejo nos preguntamos ¿de dónde viene este sentido animalista en la autora? No es habitual en el momento de la escritura de posguerra encontrar textos como estos, y mucho menos en un autor o autora cuyos ideales literarios se asocian a la literatura testimonial o social. ¿De dónde nace su espiritualidad, su arraigo en la naturaleza, la búsqueda de una bondad o justicia universal más allá de un orden moral o religioso comúnmente aceptado?

La autora nos habla en su último texto de las fuentes de su pensamiento, fuentes que observaba en silencio por intuir que si las daba a conocer sería apartada de ellas; de hecho, a menudo familiares o vecinos criticaban conductas o personas a las que Concha de niña admiraba. El encuentro con esas personas en su infancia y juventud se convirtieron en recuerdos lejanos en la madurez, y sólo en estas memorias inéditas han asomado. En la concepción vital de Castroviejo se sumaron las experiencias en su Galicia natal y la fuerza telúrica que aprecia en el entorno del Ulla, los espacios de libertad de los que gozó en la infancia y que se escapaban del control familiar. El sentido de la vida y la muerte se le agudizó en los años que duró la guerra y en el exilio. Sabemos que vivió la guerra civil en primera persona y tal vez por ello dice “a veces sucede que tenemos que aceptar ese tremendo papel de espectador sin voz, sin voto, sin derechos, privado de toda posibilidad de actuación” (56-57). Por otra parte, asimila el sentimiento mágico de la cultura mexicana y se hace eco de los cuentos y relatos y las experiencias compartidas y conocidas en tierras americanas. Allí empatiza con las personas nativas y también con los refugiados de las guerras que se libran en Europa. Allí convive con esos animales de los que luego nos hablará.

En este cúmulo de experiencias se asientan los valores y el sentido vital de la autora, su conciencia de la vida, su sentido de lo espiritual y de lo trascendente. Una concepción espiritual que no sería bien vista en la España franquista. Concha estaba acostumbrada a proteger sus pensamientos íntimos y la voz interior que no convenía hacer visible. Sabía, cuando regresó a España, que debía aceptar las convenciones que el régimen de Franco imponía y debía soslayar la censura que todo lo vigilaba, lo que suponía también modular en mayor o menor medida sus principios ideológicos y aprendizajes de su vida anterior. Quizá por eso, en estas memorias tan calladas que ni siquiera la autora llegó a editarlas, nos deja Castroviejo esta reflexión.

Yo les temo a las palabras, Chunga, les tengo un respeto supersticioso, porque es la palabra la que da nueva vida a las cosas, la que las potencia y las agiganta y nos las echa encima para aplastarnos. Ya sé que hay quien se libera con las palabras y les confiere un poder de absolución, pero yo no. Yo nunca supe nombrar penas o no quise, creo que las penas están mejor en la oscuridad y en el silencio (103).

El temor a las palabras que siente Concha Castroviejo no ha impedido que, como lectores, podamos llegar a conmovernos. Vemos que, usando sus propias expresiones, Concha está dotada con la Gracia, así con mayúscula, con la capacidad de asombro y emoción ante el mundo animal, con la suficiente curiosidad para mirar a la Creación de frente. Quizá, por ello, mereció un espacio en las Praderas del Gran Manítú junto a su gata, Chunga, y el resto de animales a los que amó.

Bibliografía

- BERNÁRDEZ RODAL, A., «Animalismo y Otros Exilios Ideológicos: *En Las Praderas Del Gran Manítú* de Concha Castroviejo», en: Esteban, A./ Tomassoni M./ Izquierdo, M J. (eds.): *Cuando Luchar Es Sobrevivir. Resistencias De Las Mujeres a Los Totalitarismos*. Granada: Comares, 2022, 99-114.
- CASTROVIEJO, C., *El jardín de las siete puertas*. Madrid: Doncel 1961.
- , *Los días de Lina*. Madrid: Magisterio Español 1971.
- , *Los que se fueron*. La Coruña: Ediciones del Viento 2009.
- , *En las Praderas del Gran Manítú*. Santiago de Compostela: Tandaia 2020.
- CERULLO, L. / ROMERO Y., *Incomodas. Escritoras españolas en el franquismo*. León: Eolas 2020.
- CONDE PEÑALOSA, R., *La novela femenina de posguerra (1940-1960)*. Madrid: Pliegos 2004.
- , «Prólogo» en Concha Castroviejo: *O xardín das sete portas*. Vigo: Ediciones Belagua, 2022.
- , «Conocer: A obra literaria de Concha Castroviejo», *Nós Diario*. 28-XI-2020, 2-3.
- TORRES NEBRERA, G., «La narrativa de Concha Castroviejo», *Anuario de Estudios Filológicos XXXV* (2012), 215-233.

Llamamiento a la unidad entre el hombre y los animales: acerca del simbolismo de los animales en las novelas de Sylvie Germain

ADRIANA LASTIČOVÁ

adrilast@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El objetivo de este trabajo es estudiar el rol de los animales y su simbolismo en las novelas de la escritora francesa contemporánea Sylvie Germain. Gracias a la base metodológica del tematismo estructural y de la clasificación en categorías hiperonímicas, establecemos los elementos temáticos recurrentes que tienen que ver con la aparición de los animales en la trama narrativa de sus obras, su papel en el desenlace y reflexionamos sobre el llamamiento a la unidad entre el hombre y los animales que se desprende de la obra de Sylvie Germain y que confirma la superación del mito de la excepcionalidad humana.

PALABRAS CLAVE: Sylvie Germain, Animal, Unidad, Tematismo estructural, Categorías hiperonímicas.

Abstract

This study explores the role of animals and their symbolism in the novels of the contemporary French writer Sylvie Germain. Using the methodological basis of structural thematism and the classification into hyperonymic categories, we establish the recurrent thematic elements related to the appearance of animals in the narrative plot of her works, their role in the denouement and reflect on the call for unity between man and animals that emerges from Sylvie Germain's work and which confirms the overcoming of the myth of human exceptionality.

KEYWORDS: Sylvie Germain, Animal, Unity, Structural thematism, Hyperonymic categories

1. Introducción

Los animales son una constante del universo poético de la escritora francesa Sylvie Germain (1954, miembro de la Real Academia de lengua y literatura francesas de Bélgica) y el papel que desempeñan en la trama narrativa de sus novelas debe ser analizado por su poder de evocación y significación. Coincidimos con Tiphaine Samoyault (2011) cuando afirma que el animal puede ser utilizado en la construcción del sentido de las narraciones ficcionales:

Pourquoi l'animal ? L'une des hypothèses permettant de répondre à la question [...] tient à la puissance figurative de la littérature, c'est-à-dire à la fois à son pouvoir de représentation et à son pouvoir allégorique : représenter en figurant autre chose, représenter pour dire, déplacer la chose pour se rapprocher de son sens ou de sa vérité. On n'est jamais tout à fait loin de la métamorphose, du bestiaire ou de la fable. L'animal figure. L'animal signifie. (Samoyault 2011).

Por ello, nuestro propósito aquí es descifrar el significado y por ende el simbolismo de los animales en el universo poético en la obra de esta autora prolífica, y nos proponemos hacerlo gracias al análisis temático, resaltando temas recurrentes referentes a los animales. Asimismo, pretendemos llenar cierto vacío existente en España en cuanto a la recepción de la obra de esta escritora se refiere, dado que, desgraciadamente, no es demasiado conocida para el lector hispanohablante: de su extensa y en Francia muy galardonada obra (tanto novelas como ensayos)

han sido traducidas al castellano tan solo cuatro novelas¹ y el libro de ensayos *Cuatro actos de presencia* (publicado en francés bajo el título *Quatre actes de présence* en 2011 y en castellano en 2017, en traducción de Mercedes Huarte Luxan). En Francia la autora goza de una mayor atención crítica, varios congresos y obras críticas² han sido dedicadas a su obra y su particular estilo, así que nos gustaría proporcionarle también una mayor proyección en España.

2. Textos seleccionados y metodología

Sylvie Germain empieza a publicar a mediados de los años ochenta del siglo pasado y, hoy en día; el conjunto de su obra abarca unos cuarenta trabajos, así que no ha sido fácil decidir qué novelas retener para el estudio. La naturaleza y por consiguiente los animales aparecen ya en sus dos primeras novelas publicadas en 1985 y 1987, respectivamente, *Le Livre des Nuits*, seguida de *Nuit-d'Ambre*, una saga familiar de casi 800 páginas, que recibió seis premios literarios y donde encontramos a los dos caballos que tiran de la barcaza de Théodore-Faustin Péniel o al lobo salvaje domesticado por Victor Flandrin, un árbol milenario que crece en una sola noche en la tumba de una chica³, etc. Pero con el fin de exponer también cierta evolución en la propia obra de la escritora, finalmente hemos escogido cuatro novelas: tres publicadas a lo largo de los años noventa (dos de ellas galardonadas) y una más reciente, publicada en 2015.

La primera es la novela *L'Enfant Méduse*, de 1991, cuya protagonista es Lucie, una niña de ocho años. Su feliz infancia, descrita en las primeras páginas de la obra, se convertirá en una gran pesadilla: Lucie será víctima de violación y pedofilia sistemática por parte de su hermanastro, Ferdinand, fruto del primer matrimonio de la madre de Lucie. Este trauma pesará sobre la niña durante el resto de su infancia, su adolescencia y varios años de su vida adulta. Finalmente recobrará la paz interior y como veremos más adelante, el reino animal desempeñará cierta influencia en ello.

La trama de la novela *Immensités* (1993), galardonada con el premio Prix Louis-Guillox, transcurre en la morosidad de los últimos años del régimen comunista en Checoslovaquia. De hecho, la obra menciona y describe textualmente la Revolución de Terciopelo (1989) gracias a la cual el partido comunista perdió el monopolio del poder en este país centroeuropeo. El protagonista es el “paria” Prokop Poupa (Germain 1995: 15), antiguo profesor de literatura que ahora barre las calles de Praga dado que no comparte los ideales del partido.

Nos centraremos también en la novela *Tobie des marais*, publicada en 1998 y galardonada con el premio Grand Prix Jean Giono. Está claramente inspirada en el relato bíblico *El libro de Tobit* también llamado *Libro de Tobías*, y los animales juegan un papel esencial en este relato sapiencial y de iniciación del protagonista Tobie.

En 2015 Sylvie Germain publica la novela *À table des hommes*, una obra sorprendente en el conjunto de sus publicaciones. Se trata de una especie de fábula filosófica en la cual los avatares del protagonista, un pequeño cerdito convertido por golpe de magia en un niño adolescente llamado Babel, renombrado posteriormente por Zonka, su amiga y la chica con el cual conocerá el amor físico, como Abel, sirven a la autora para entrelazar el mundo de las bestias y el de los humanos y subrayar que el derecho a la vida y a vivir en paz es de todas las especies, no sólo de la humana.

1 Las novelas traducidas son las siguientes: *La niña medusa*, *Inmensidades* (que nos ocuparán aquí también), *Etty Hillesum* y *Magnus*. Nosotros hemos trabajado, para la elaboración del presente estudio, con los textos originales en francés dado que ciertas obras retenidas para el análisis no han sido traducidas aún.

2 De las cuales varias han sido consultadas y aparecen citadas en la bibliografía al final y a lo largo del texto.

3 En este sentido habría que señalar que el imaginario y el universo poético de Sylvie Germain adoptan ciertos tintes propios al realismo mágico aunque la autora forja claramente su propio estilo, alambicado, pero reconocible, y sus novelas podrían ser definidas como “novelas líricas” o “relatos poéticos”. Se puede consultar a este respecto el excelente análisis que efectúa Marta Espinosa Berrocal en su tesis doctoral (2016).

Metodológicamente nos inspiramos en las tesis de Javier del Prado Biezma (1984, 1995), catedrático emérito de la Universidad Complutense de Madrid y fundador del método de análisis del tematismo estructural, que fusiona, en un mismo acto crítico, los ejes paradigmático y sintagmático implícitos en cualquier obra literaria y permite combinar la descripción estructuralista con la profundidad del texto. Observaremos los elementos temáticos recurrentes que tienen que ver con la aparición y el papel de los animales en la trama narrativa de las novelas analizadas para descifrar el mensaje que la autora lanza al insertar en su imaginario poético el reino animal, atribuyéndole además un rol activo. Hemos fusionado las premisas del tematismo estructural con la clasificación de los *topoi* en categorías hiperonímicas, procedimiento popularizado por la SATOR⁴ y especialmente por su actual tesorero Jean-Pierre Dubost (2012: 15). Coincidimos con él que un tratamiento aislado de los *topoi* podría ser reductor y el uso del “hiperónimo” permite una clasificación y categorización más claras. Por hiperónimo Dubost (*Ibid.*) entiende que cuanto más “ascendemos” hacia el sema o tema, más nos acercamos al momento genérico, categorial, de la situación, desde el que podemos “descender” al topos. Por último, señalamos que la orientación temática es una de las grandes innovaciones del comparatismo, y no hay que olvidar el valor estratégico del tema, cuyo estudio permite crear redes de asociaciones no lineales, lo que a su vez permitirá alcanzar una “compréhension plus vaste” (Bergez 1990: 98), en nuestro caso del simbolismo de los animales en la obra de Sylvie Germain.

3. *Al rescate de los marginados*

Aunque los textos estudiados son diferentes, los puntos de convergencia temáticos son numerosos y gracias a nuestro enfoque podemos establecer una yuxtaposición de estas obras y de los *topoi* intertextuales que primero clasificaremos en categorías hiperonímicas. La primera llevaría como título “Sanar el alma dolida” y englobaría las tres primeras novelas: *L’Enfant Méduse*, *Immensités* y *Tobie des marais*.

La nueva habitación, alejada del dormitorio de los padres, y que tanta ilusión hace a Lucie: “pour Lucie ce prochain déménagement à l’intérieur de la maison est une grande aventure” (Germain 1991: 30), estará al origen del mal ya que permitirá a Ferdinand las visitas nocturnas durante las cuales la violará una y otra vez. Lucie como portadora de ese horrible secreto no encuentra consuelo entre los humanos: su madre adora a Ferdinand y hacia Lucie siente cierto rechazo, su padre, consciente de vivir en un matrimonio de conveniencia, prefiere pasar su tiempo hablando con desconocidos gracias a la antena que tiene instalada, así que la niña, abandonada a su miedo y dolor, se convierte en “niña medusa” cuya mirada será la señal del grito silencioso y del tormento por el cual está pasando. Lucie empieza a vagabundear por los bosques y los pantanos en una progresiva deshumanización suya, pero es la observación del reino animal que le ayudará a levantar poco a poco su mirada: “C’est auprès de ces bêtes des champs, des marais et des bois, auprès de ces bêtes grouillantes dans les replis de l’île de l’Ogre, que Lucie a, peu à peu, redresse son regard” (Germain 1991: 134).

Sylvie Germain nos brinda un interesante simbolismo al plasmar la transformación de Lucie en la observación de unos representantes muy concretos del reino animal como insectos, capaces de metamorfosis, reptiles, maestros de camuflaje, y pájaros, hábiles voladores, y su texto podría ser ciertamente considerado como una de las más hermosas descripciones de los insectos en la literatura (ver especialmente las páginas 127-134). La curación de Lucie va a ser larga, recobrará la paz interior en su cuarentena como lo aprenderemos en el último capítulo, pero gracias a los animales de la ciénaga empezará el camino de la recuperación:

Lucie se moque dorénavant tout à fait de ces critiques. Elle a enfin retrouvé le goût de voir par-delà la honte et la frayeur. Elle a reconquis un regard, et cela avec une force inespérée, car elle l’a

⁴ Société d’analyse de la topique romanesque, fundada en 1986 en La Sorbona gracias a la iniciativa de Henri Coulet.

redressé loin des humains, tant adultes qu'enfants ; elle l'a reconquis auprès des bêtes et des bestioles les plus déconsidérées, sinon réprouvées. C'est à ce bestiaire rampant, barbotant, voletant, qu'elle doit la chance d'une seconde vue. C'est aux sifflements, aux coassements, aux stridulations et aux ululements de ce bestiaire vorace qu'elle doit l'éclat et l'ampleur de son nouveau regard. Mais à côté des beaux feux or, vermeil et cuivrés de ce bestiaire grouillant, elle a trouvé un autre feu encore, - un feu muet, pétrifié et glacé, au cœur duquel elle a achevé de forger sa vision (Germain 1994: 135).

La fidelidad incondicional de un perro y la amistad entre él y un humano son maravillosamente descritas en la novela *Immensités*. El señor Slavík, vecino del protagonista Prokop Poupa, vive con un perro viejo y discapacitado y la mayoría de los vecinos se burlan de él cuando le baja dos veces al día a pasear:

L'animal infirme avançait au ralenti sur ses seules pattes de devant, tandis que son maître lui soutenait le ventre avec une large écharpe de laine rouge carmin dont il tenait les deux extrémités avec la vigilance et la précaution marionnettiste. C'était aussi comique que poignant que de voir ce gros bonhomme promener son vieillard de chien avec cette écharpe flamboyante (Germain 1995: 20).

Más tarde, cuando Prokop Poupa trabaja después de la Revolución de Terciopelo en una editorial y el señor Slavík le trae un día un cuaderno, aprendemos más sobre la relación con su perro que iluminó su solitaria vida de un hombre divorciado a lo largo de los años del comunismo:

Avec Chien j'ai appris à sentir, j'ai appris que tout a une odeur, même les sons et les couleurs, et le temps qui passe. J'ai appris aussi à regarder et à écouter autrement. J'ai commencé à considérer le monde et les gens avec des sens de chien. J'ai fini par aimer la vie avec un cœur de chien (Germain 1995: 163-164).

Y, es más, no solo el perro es su compañero fiel, sino que le hace descubrir a Dios y cierta espiritualidad:

Cet espace, c'est en moi que je l'ai trouvé, et c'est Chien qui me l'a fait découvrir. Il m'a si bien appris à avoir le cœur à l'affût que j'ai flairé une odeur d'infini à l'intérieur de moi-même. En me promenant à travers les rues et les parcs de la ville, Chien m'a conduit en vérité à travers l'immensité du dedans. Et en chemin j'ai déposé des traces. Celle de Dieu (Germain 1995: 164).

Una vez más nos encontramos con el animal que ayuda a agudizar la mirada del humano (ver también *supra* el caso de Lucie), esta vez más bien en el sentido de la liberación espiritual, lo que nos lleva a la segunda categoría hiperonímica que denominamos de manera genérica "animales como mensajeros de lo invisible y de lo absoluto", y que concierne específicamente esta obra y también la tercera novela *Tobie des marais*. La analogía especular es evidente: todo el mundo ha sido creado por Dios, tanto los animales como los seres humanos, por lo cual existe una conexión y unidad ancestral entre los humanos y los animales y entre ambos y Dios. La industrialización de la sociedad humana y el progreso tecnológico han hecho que el hombre se haya alejado de su entorno natural, y en este sentido podríamos interpretar la aparición de los animales en la obra de Sylvie Germain como cierto retorno franciscano a la naturaleza y a nuestros orígenes. El caso del perro del señor Slavík y el de los animales de *Tobie des marais* como lo veremos a continuación, son además la novelización de las ideas que Sylvie Germain expuso también en sus ensayos. Ésta es la visión del animal que encontramos en su libro de ensayos *Songes du temps* (publicado por primera vez en 2003):

La capacité qu'a l'animal –qui toujours vit, au contraire de l'homme, dans son innocence originelle– de se tenir pleinement et sereinement sur cette terre, de considérer le monde dans sa totalité, c'est-à-dire sans séparer la vie de la mort, sans s'angoisser à la perspective de celle-ci. L'animal traverse les jours à pas lents, et sûrs ; il ne convoite rien, il contemple le monde en silence, il suit en douceur le flux du temps sans se soucier de sa disparition à venir. Il respire l'espace, la lumière, le vent, la nuit [...]. De tous leurs yeux les animaux “voient l'Ouvert”, et de toute leur chair ils le désirent. (Germain 2020: 75-77).

Sylvie Germain eleva al animal a la criatura a través de la cual se nos abre la dimensión espiritual de la existencia, alejándose así del término de la bestia e incidiendo en el hecho de que un animal estaría desprovisto de espíritu en comparación con el hombre; lo ejemplifica magistralmente también en la trama narrativa de *Tobie des marais*.

Una cabra, una garceta, un pez y un perro son los animales reales y simbólicos que aparecen en esta historia de liberación de Tobie y de su padre del peso de la muerte de Anna, madre del primero y esposa del segundo, que muere decapitada en un accidente de caballo al principio de la narración. Coincidimos con Jean-François Frackowiak (2014) en la lectura que hace de este bestiario simbólico, dado que es conforme a la tradición judeo-cristiana de la civilización occidental y corresponde a la interpretación del simbolismo de estos animales, en concreto recogido en el *Diccionario de símbolos* de Deneb (2001). En este sentido, la cabra Mejdele que se aparece a Deborah, abuela de Tobie, para salvarla del suicidio, es una especie de teofanía o de experiencia mística; el corazón y la lengua del pez salvan a Sara, futura novia de Tobie, de sus miedos y de la locura; la garceta y el perro desvelan el carácter angélico de Raphaël y el perro desempeñará también el papel decisivo en el desenlace al encontrar la cabeza perdida de Anna. A nuestro entender, la interpretación hasta podría omitir el elemento cristiano y religioso, ya que se puede extrapolar el simbolismo de estos animales a un nivel más genérico - el propio Jean-François Frackowiak lo sugiere al afirmar en su libro posterior *La Tentation symbolique du roman français au tournant du XXI^e siècle* (2019):

L'auteur se réapproprie sa symbolique, de sorte qu'il n'est pas lié à une signification partagée, qu'il conviendrait de décoder. Loin d'être allégorique, il est véritablement symbolique : en se désincarnant au fil du roman, il devient un foyer rayonnant dans le récit, centre d'un système d'échos et de réminiscences (Frackowiak 2019, 151).

El recuerdo de la cabra Mejdele es una reminiscencia de la infancia feliz de Deborah en la Polonia natal, lo mismo que sería el sapo Melchior en *L'Enfant Méduse* cuando a Lucie le gustaba escuchar su canto nocturno antes de que Ferdinand la violara por primera vez. La garceta y los perros, tanto el del señor Slavík como el perro de Tobie, reenvían una vez más a la unión ancestral entre los hombres y los animales que el hombre moderno debería volver a descubrir. Sylvie Germain nos dice también cómo hacerlo: observando a los animales y descifrando su actitud, los humanos afinarán de nuevo su visión: “il faut aussi affiner sa vision jusqu'à parvenir à voir en absence de preuves et d'évidences” (Germain 2000: 226).

La afirmación de Elisa Bricco (2004) según la cual Sylvie Germain escribe a menudo sobre los destinos fallidos se puede extender a nuestros protagonistas, tanto a Lucie Daibigné como a Prokop Poupá, al señor Slavík, a Tobie, a Sara y es por este motivo que utilizamos como título de este subcapítulo las palabras “al rescate de los marginados”. Los animales intervienen de manera positiva en sus vidas y gracias a esta interacción entre ambas especies los marginados pueden reconectar con el mundo. Los animales de estas tres novelas ayudan también en la reflexión identitaria y en la búsqueda ontológica de los protagonistas.

A modo de conclusión, por lo menos en cuanto a este apartado se refiere, hay que señalar que Sylvie Germain lanza, a través de sus personajes y la inserción de los animales en su vida,

un llamamiento a la reconexión entre los seres humanos y el reino animal y por consiguiente la naturaleza.

4. *Del animal antropomorfo marginado: ¿quién es la bestia?*

La última novela retenida para el análisis, *À table des hommes*, es una obra que merece ser tratada aparte, no solo por ser posterior a las otras (17 años la separan de la publicación de *Tobie des marais*), pero también por denunciar la dicotomía entre el ser humano y los animales de manera mucho más llamativa –esta vez será un animal antropomorfo que vivirá marginado en la sociedad humana pese a tener la apariencia humana y a haber adquirido las capacidades humanas como la del lenguaje por ejemplo. Si, en las tres primeras obras, los personajes de las novelas observaban al reino animal para encontrarse a sí mismos o los animales les ayudaban con su re inserción al mundo, en esta Sylvie Germain observará desde el punto de vista de la bestia, y no del hombre, para cuestionar el mundo, la sociedad humana y los modales humanos. Y el hombre no saldrá bien parado de esta comparación, ya que resultará que es la verdadera bestia, desprovista de sentimientos y emociones y llena de ambiciones, orgullo e ira.

El hombre impacta siempre de manera negativa en la vida del pequeño cerdito, protagonista de la novela: en primer lugar, un bombardeo cerca de su granja natal (una guerra civil de la cual la escritora no ofrece más detalles por lo cual, por sinécdoque, puede representar cualquier guerra desatada por el hombre) es la causa de la muerte de su madre y de sus hermanos. Por tres tiros muere asesinada la joven mujer que le amamantaba al huir de la granja destruida. Además, los cazadores humanos matan a su amiga la cierva, así que muy pronto el cerdito aprenderá “qu’il faut désormais se méfier de tout animal ayant odeur de mâle humain” (Germain 2017: 31). Incluso estando ya en la piel de un ser humano, Babel, el nombre que le asignarán los que le ofrecerán cobijo entre los humanos, y que tiene que ver con el mito de la torre de Babel, sufrirá la maldad, los odios y la ira del hombre: el maltrato por la banda de Tomko, el rechazo que le manifiestan los habitantes del pueblo (excepto la vieja Ghirzal o Yelnat) y sobre todo el cruel asesinato de sus amigos Paloma, Clovis, Rufus y Liling por causa del blog de Clovis y de sus comentarios a favor de los animales –acontecimiento que quiere claramente simbolizar, a nuestro entender, el ataque contra *Charlie Hebdo* en enero de 2015, el mismo año que se publicó la novela.

A lo largo del texto, la autora ofrece múltiples mensajes filosóficos y afirmaciones que cuestionan el antropocentrismo, la supremacía de la especie humana y sus acciones contra los animales, lo hace a través de los pensamientos de Babel –quien, una vez que haya aprendido la lengua, es renombrado Abel (el nombre esconde todo un simbolismo gracias al intertexto bíblico)– y de los cuales destacaríamos los siguientes:

L’homme ne cesse de se mettre au centre – de la Terre, du monde, du tout, même de Dieu. Il lui a d’ailleurs semblé que dans la plupart des religions, la place accordée à la nature et aux éléments était nulle, ou alors si réduite, et celle concédée aux animaux, infime, sinon déplorable. Ces derniers ont pourtant précédé l’homme sur la Terre [...] (Germain 2017 : 191)

Et si jamais ils découvrent d’autres êtres animés sur une planète de leur aire cosmique, ils risquent fort de vouloir les réduire en esclavage, voire de les exterminer, comme ils l’ont si bien fait entre eux, et avec les animaux. Certains jours, en prenant connaissance de l’actualité ou de bas faits du passé, il ressent une honte cuisante d’appartenir à l’espèce humaine. La plus féroce des bêtes sauvages paraît inoffensive en comparaison, sa nuisance reste limitée et dénuée de calcul (*Ibid.*, 208).

Según los pensamientos de Abel, el hombre no tiene el derecho a considerarse superior a las demás especies dado que su destino final es idéntico al destino de la bestia: “Le sort de l’homme et le sort de la bête sont un sort identique: comme meurt l’un, meurt l’autre, et c’est un même souffle qu’ils ont tous les deux” (*Ibid.*, 219).

A Abel le desconcierta también la extraña costumbre humana de insultarse utilizando nombres de animales, y señala muy ciertamente que en los insultos se les atribuyen a los animales los vicios humanos:

Il est d'ailleurs souvent irrité par la paresseuse habitude qui consiste à s'insulter mutuellement à coups de noms d'animaux, fils de chien, sale punaise, peau de vache, poule mouillée, gueule de rat, vieille chouette, gros porc, face de crabe, grande bécasse ou pauvre dinde, vipère lubrique, morue, blaireau, charognard, âne bête et triple buse, maquereau, butor, vieux bouc...la liste est longue, elle n'épargne aucune espèce, du plus petit insecte au plus grand fauve, épinglant chacun à l'un des vices qui n'appartiennent pourtant qu'aux hommes (*Ibid.*, 208-209).

Ahora que conoce tanto el mundo de los hombres como el de los animales, le parece que los animales viven en mayor armonía con la tierra que los humanos y añora a sus compañeros de bosque:

La compagnie de la corneille et celle des bêtes qu'il croisait, parfois côtoyait dans la forêt, lui manquent d'un coup terriblement. Jamais, auprès d'elles, il n'a connu l'angoisse, la méfiance, la déception ou la solitude, si l'une est hostile, agressive, la menace est manifeste, si l'une se laisse approcher, amadouer, son innocuité est réelle, elles ne feignent pas, ne trichent pas (Germain 2017: 135).

La autora se sirve magistralmente una vez más del motivo de la amistad –si en los primeros tres casos se trataba de la amistad entre un humano y un animal, esta vez la amistad entre varias especies de animales subrayará la aversión, la desconfianza y la maldad del ser humano, hasta hacia los que son de su propia especie. En la primer parte de la novela, cuando Babel es aún cerdito, traba amistad con un cuervo y una cierva, hermoso símbolo de unión entre un mamífero artiodáctilo, otro mamífero rumiante y un ave (y el cuervo le acompañará duramente más de veinte años hasta su propia muerte, estando ya Babel en su forma humana), mientras que tan solo pocos humanos le ofrecerán su amistad, Abel será siempre más bien un marginado entre ellos, y algunos de sus amigos morirán brutalmente asesinados por otros humanos, así que Abel llega a la conclusión que no anhela más ser plenamente aceptado por los humanos y con las siguientes palabras termina esta asombrosa novela:

Il n'est plus désireux de plaire à ses semblables, d'être accepté par eux, il lui suffit d'avoir été aimé par quelques-uns et d'avoir aimé ceux-là. Il a reçu sa part de fraternité, des destructeurs la lui ont arraché, mais sous la douleur de ce rapt, il conserve la joie d'avoir un jour reçu cette part d'amour et d'amitié, et cette joie, personne ne pourra la lui retirer (Germain 2017: 248).

A tenor de lo antevisto, podemos concluir que en esta obra Sylvie Germain se pone claramente del lado de las bestias para denunciar las bestialidades que hace el hombre.

5. Conclusiones

Las obras analizadas en este estudio atestiguan la presencia de los animales en las novelas de Sylvie Germain, y es más, los animales desempeñan un papel esencial en sus tramas narrativas: sus intervenciones son a menudo muy positivas; especialmente en los primeros tres casos, los animales acompañan a los protagonistas en su camino y ayudan en su desarrollo espiritual y emocional. En sus novelas, el bestiario no evoca la monstruosidad, sino que, simbólicamente, remite a la unión ancestral que existía entre todas las especies. De este modo la autora pone de manifiesto que hemos caído en una falsa dicotomía, una dicotomía entre el ser humano y las demás especies que es el producto de la sociedad industrializada, desconectada del entorno natural. Es posible que la obra de Sylvie Germain no sea una obra “ecoliteraria”

propiamente dicha, como lo pueden ser las novelas de otros escritores franceses contemporáneos (como por ejemplo Antoine Volodine), pero es indudable que su imaginario invita al lector a cuestionar la visión puramente tecnocientífica del mundo y a reinventar nuestra relación con los demás seres vivos de este planeta, y en este sentido se convierte en una especie de llamamiento a la unidad entre el hombre y los animales.

Bibliografía

- BERGEZ, D., *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. París: Bordas 1990.
- BRICCO, E., «Sylvie Germain romancière des destins perdus et retrouvés», en: Galli Pellegrini, R. (dir.): *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain: Marie Ndiaye, Sylvie Germain, Michel Chailou*. Fasano: Schena editore (Biblioteca della ricerca. Cultura straniera, 130) 2004, 51-120.
- DENEZ, L., *Diccionario de símbolos*, Madrid: Biblioteca Nueva 2001.
- DUBOST, J.-P., «Masculin/Féminin: Topoi inversés, topoi croisés», en: Dijk, S. van, & Strien-Chardonneau, M. van. (Eds.): *Féminités et masculinités dans le texte narratif avant 1800: la question du "gender"*. Leuven: Peeters 2002, 13-27.
- ESPINOSA BERROCAL, M., *Nuevas derivas del relato lírico: Francisco Umbral y Sylvie Germain*. Tesis doctoral bajo la dirección de María Lourdes Carriedo López y Antonio Garrido Domínguez, Universidad Complutense de Madrid 2016.
- FRACKOWIAK, J.F., «Le bestiaire symbolique dans *Tobie des marais* de Sylvie Germain ou le sens en écho du silence», en: *Bestiaires: Mélanges en l'honneur d'Arlette Bouloumié – Cahier XXXVI* [en ligne]. Angers: Presses universitaires de Rennes 2014. Disponible en URL: <http://books.openedition.org/pur/28419> [Acceso el 21 de febrero de 2023]
- FRACKOWIAK, J.F., *La Tentation symbolique du roman français au tournant du XXI^e siècle (Henry Bauchau, Sylvie Germain, Philippe Le Guillou)*. París: Honoré Champion 2019.
- GERMAIN, S., *L'Enfant Méduse*. París: Éditions Gallimard 1991.
- GERMAIN, S., *Immensités*. París: Éditions Gallimard 1995.
- GERMAIN, S., *Tobie des marais*. París: Éditions Gallimard 2000.
- GERMAIN, S., *À table des hommes*. París: Le Livre de Poche 2017.
- GERMAIN, S., *Songes du temps*. París: Desclée de Brouwer 2020.
- PRADO BIEZMA, J., *Cómo se analiza una novela*. Madrid: Alhambra 1984.
- PRADO BIEZMA, J., «Du mythe à l'archéologie mythique», *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, 7 (1995), 129-155.
- SAMOYVAULT, T., «Littéralité des rats», en: Chappouthier, G., Coquio, C., Campos, L., & Engélibert, G. (Eds.): *La question animale: Entre science, littérature et philosophie*. Rennes: Presses universitaires de Rennes 2011. Disponible en URL: <http://books.openedition.org/pur/38489> [Acceso el 04 de mayo de 2023].

Un nuevo bestiario de Les Chants de Maldoror

ALBERTO MARTÍNEZ CORDONE

alberm28@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El profuso y enérgico empleo de figuras teriomórficas en los turbulentos *Chants de Maldoror* (1869) siempre ha atraído a los estudiosos de la obra de Isidore Ducasse. Son numerosos los acercamientos al bestiario del Conde de Lautréamont, ya parciales, ya completos, como Bachelard (1939), Paris (1972) y Lassalle (2007). El estudio directo de la aparición de zoónimos en la obra revela, sin embargo, que dichos bestiarios adolecen de falta de compleción, contienen erratas o no esquematizan convenientemente sus datos.

Resulta por tanto necesario presentar un bestiario de fácil consulta, que, con base en las ediciones de Walzer (1970) y Lafèche (1992-2022), corrija el número total de ocurrencias animales –que oscila, sin repeticiones, entre 185 para Bachelard y 177 para Paris y Lassalle– y su localización en la obra. Así concluiremos que la presencia de lo animal en *Les Chants* es aún más acusada de lo que ha columbrado la crítica.

PALABRAS CLAVE: *Les Chants de Maldoror*, Conde de Lautréamont, malditismo francés, bestiario, motivos animales.

Abstract

The profuse and energetic use of theriomorphic figures in the turbulent *Chants de Maldoror* (1829) has always drawn the attention of the scholars of Isidore Ducasse's work. Plenty of approaches to the Comte de Lautréamont's bestiary have been carried out, which are either partial or complete, as in Bachelard's (1939), Paris' (1972) and Lassalle's (2007). However, the direct study of the zoonyms' occurrences in the book reveals that the aforementioned bestiaries suffer from lack of completion, contain errors, or do not schematise their data conveniently.

Thus, it is necessary to provide an easily consultable bestiary based upon Walzer's (1970) and Lafèche's (1992-2022) editions, which may correct the total number of animal occurrences –fluctuating between 185 for Bachelard and 177 for Paris and Lassalle – and their location within the book. In this way we will conclude that the presence of animals in *Les Chants* is much more pronounced than critics have been able to glimpse.

KEY WORDS: *Les Chants de Maldoror*, Comte de Lautréamont, French *Mauditisme*, bestiary, animal motifs.

1. Aproximación general¹

Dedicaremos unas palabras a la figura de nuestro autor y su creación antes de enunciar la pregunta que origina nuestro estudio –¿son suficientes y solventes los bestiarios de Lautréamont hasta ahora delineados?–, para cuya resolución habremos de analizarlos metodológicamente,

¹ Quisiera agradecer aquí a los evaluadores de este trabajo la pertinencia y el cuidado de sus observaciones. La comunicación de que es deudor este trabajo comprendía originalmente una segunda línea de investigación: los posibles correlatos del bestiario maldororiano en la literatura grecolatina. Ahora bien, tras hacerse patente la necesidad de reelaborar el bestiario como punto de partida decidimos limitarnos a este primer objetivo. Señalemos solo el motivo, de larga tradición, del combate entre el águila y la serpiente (gr. δράκων), presente en 3.3, que ya se encuentra en Homero (*Il.*12.201-202; 219-220) o en Aristóteles (*HA.*609a); sobre el cual, cf. Poiron (1972: 163-174). En cuanto a la presencia de lo clásico en Maldoror, la crítica titubea. Cf. p. ej. Rochon (1971) sobre la relación entre nuestra obra y el estilo homérico.

en tanto que herramientas hermenéuticas y en cuanto a la corrección de su análisis literario. Posteriormente expondremos algunos problemas inherentes a la elaboración de un bestiario literario y ofreceremos nuestra sistematización de las ocurrencias de zoónimos en la obra, que corregirá las anteriores. Así concluiremos que la presencia de lo animal en *Les Chants* es, a la luz de los datos, más acusada de lo que se ha considerado.

Sin duda alguna, Isidore Ducasse (1846-1870) es una figura literaria oscura². Sabemos de él su origen: nace, de ascendencia francesa, en Montevideo; entre 1859 y 1862 estudia en el liceo imperial de Tarbes y entre 1863 y 1865 en el de Pau³. De este último periodo contamos con unos curiosísimos *souvenirs* de su condiscípulo Paul Lespès (*apud* Walzer 1970: 1024-1908). En 1868 publica Ducasse el primer *Canto de Maldoror*, anónimo, y en el verano de 1869 la obra completa, bajo el pseudónimo “le comte de Lautréamont” (Walzer 1970: 9). En 1870 redacta y da a conocer, en dos fascículos, sus *Poésies*, y el 24 de noviembre de ese mismo año muere, a los veinticuatro años y medio.

Pese a su corta vida, la producción⁴ del Conde de Lautréamont posee una calidad literaria indiscutible⁵. Para Pleyne (1967: 47), *Les Chants de Maldoror* es “le livre le plus radical de toute la littérature occidentale”: a lo largo de sus 60 estrofas en 6 cantos el lector presencia, en un constante entramado de narración y metadiscurso, las diversas fechorías de Maldoror, tenaz antihéroe que odia y se propone destruir a Dios y a su creación⁶. Lo animal posee, en una obra tal, una importancia de primer orden: baste reparar en que únicamente dos estrofas (1.3 y 1.4) carecen de elementos teriomórficos. Lassalle (2007: 8) se pregunta si habríamos de considerar a Lautréamont un “poète animalier”, y Sanz (2006: 50) constata que la riqueza de su bestiario “n’a point d’égal dans la littérature française”, pues en *Les Chants de Maldoror* encontramos un verdadero *complejo de la vida animal*, en que la agresión, actualizada en lo animal, se revela omnipresente (Bachelard 1939: 3). Siguiendo a Bachelard, Mateos Mejorada (1993: 124) entiende que el motor de la vida animal en *Les Chants* es “un deseo de destrucción pura”.

La breve introducción que precede ha de entenderse únicamente como proemio a la cuestión que realmente nos ocupa: ¿qué bestiarios se han elaborado hasta ahora de la obra de Lautréamont? ¿Tienen por objetivo la compleción, al menos en cuanto a *Les Chants de Maldoror*? ¿Aquellos que sí, recogen la totalidad de los datos sin erratas de importancia? ¿Resultan, gracias a su esquematización, herramientas hermenéuticas de utilidad? Y, por último, ¿derivan en un estudio literario de calidad?

2. Los bestiarios de Maldoror: Bachelard (1939), Paris (1972) y Lasalle (2007)

Recorramos primero bibliográficamente algunas de las aproximaciones parciales al bestiario de Lautréamont⁷. Zocchi (1976) traza las líneas rectoras del bestiario maldororiano; Wade (1978) examina las figuras humano-animales de *Les Chants*; el ya citado Mateos Mejorada (1993) estudia la dinámica de la destrucción en la obra, de que es pilar esencial la agresión animal; Yelin (2005) trata lo animal en Lautréamont desde la óptica del mal; Alonso García (2006) se ocupa en las metamorfosis de la obra; la aproximación de Sanz (2006) estudia su fauna junto a su flora;

2 Cf. los acercamientos biográficos de Pleyne (1967), Walzer (1970: 3-40), Philip (1971: 225-227), Bayón (1973) o Caradec (1975).

3 Cf. en Walzer (1970: 1013-1014) sus actas de nacimiento, bautismo y defunción, seguidas de su registro de calificaciones en el liceo de Tarbes (Walzer 1970: 1015-1017).

4 Sobre sus *Poésies* baste subrayar su cercanía al aforismo y su tendencia a lo metaliterario (así *Poésies* 1.1, 1.3 o 1.10, p. ej.). Numeramos, por cierto, cada subsección de *Poésies* siguiendo a Faurisson (1972: 355-387).

5 En cuanto a la abundante bibliografía sobre Lautréamont remitamos a Philip (1971: 228-268), Laflèche (1992-2022: sección “Bibliographie. Liste des sigles et des abréviations”) o *Les trésors de lys* (s. f.: sección “Lautréamont”, subsección “Bibliographie”).

6 Cf. p. ej. la abyecta escena de la violación y posterior evisceración de una niña (3.2), sus odas al océano (1.9), a las matemáticas (2.10) o a los pederastas (5.5), o la terrible visita que cada noche le hace una enorme tarántula (5.7).

7 No nos referimos aquí a estudios literarios dedicados a cierta figura animal dentro de *Les Chants*, como p. ej. Ichijo (2007) en relación con la figura del pulpo.

Moure Pazos (2010) dilucida la influencia del bestiario maldororiano en la obra de Salvador Dalí, y posteriormente (2011) analiza la relación de lo teriomórfico en Maldoror con la Biblia.

Ahora bien, únicamente Bachelard (1939), Paris (1972) y Lassalle (2007) comparten con nosotros su objetivo: ofrecer un panorama de lo animal en *Les Chants* recurriendo al cómputo de las referencias teriomórficas en ellos. Son estos los bestiarios favorecidos por la crítica y cuyos datos son presentados como definitivos⁸.

Pese a no ofrecer una relación de los datos, Gaston Bachelard (1939: 7-8) realiza el “primer intento de estructuración serio” (Moure Pazos 2011: 254) del bestiario de Lautréamont. Afirma haber contado 185 diferentes zoónimos, en total 435 ocurrencias, de las que considera habría que eliminar la décima parte, por formar parte de expresiones fijas –p. ej. 6.8: *noir comme l’aile d’un corbeau*–, y subraya la “densité animale incroyable” de ciertas páginas (Bachelard 1939: 8). A su vez, analiza los órganos agresivos empleados en la obra y concluye que la garra y la ventosa desempeñan un papel primordial en relación con el complejo de agresión (Bachelard 1939: 38-45).

Paris (1972: 83-89), que se propone explícitamente limitar y definir el bestiario maldororiano, modifica las cifras de Bachelard: cuenta 177 diversos animales con 549 apariciones en total. Paris incurre, sin embargo, en numerosas incorrecciones: en primer lugar, encontramos un problema de carácter formal, pues en la tabla sinóptica de las ocurrencias de cada zoónimo en cada canto falta toda indicación de la estrofa, lo cual obstaculiza la comprobación directa de los datos. Por otro lado, y aunque al comienzo de su trabajo (Paris 1972: 83) justifique la inclusión de términos animales genéricos, el autor quebranta este criterio al omitir vocablos generales como *bête* o *monstre*, otros referidos a entidades taxonómicas, como *amphibie*, *pélécaninés* o *tardigrades*, o sustantivos colectivos como *troupe*, *niché* o *ruche*. Por otro lado, no podemos dejar de preguntarnos si la inclusión de la palabra *miasme* es acertada⁹.

De entre los demás errores de que adolece, algunos pueden imputarse a la imprenta¹⁰. Otros zoónimos, a todas luces, faltan en el cómputo¹¹, y hay dos ocurrencias recogidas en su bestiario que no se encuentran dentro de *Les Chants*¹². Además, el número real de apariciones de ciertos vocablos generales difiere del ofrecido por Paris de manera muy acusada¹³.

Sin embargo, el análisis literario que realiza Paris (1972: 91-143) es considerablemente preciso. La animalidad de *Les Chants de Maldoror* –en que destaca el elemento terrestre, y que aúna erudición, humor y naturalismo– se presenta en cinco direcciones: por un lado, encontramos numerosos animales con un papel actancial en el relato, que pueden establecer relaciones con Maldoror, con otros animales o con otros personajes, o ser el resultado de una metamorfosis de Maldoror en animal; por el otro, muchos zoónimos revisten un papel secundario, dentro de secuencias informativas o descriptivas, o de símiles. El sexto canto presentaría, además, un segundo bestiario de carácter caricaturesco, que afectaría al *crabe tourteau*, a la *queue de poisson* o al *rhinocéros*, entre otros. El placer de vivir, la belleza y la gracia, el poder natural, la velocidad, la facilidad para el nado y el vuelo y la unicidad frente a la dualidad humana serán las características del mundo animal que Lautréamont aplique a su experimentación con los reinos de lo humano y lo sobrehumano.

8 Así, p. ej. Moure Pazos (2010: 55-56; 2011: 254) remite tanto a Bachelard (1939) como a Paris (1972); Yelin (2005) o Lassalle (2007: 8) directamente a Bachelard (1939). Recientemente, y con interés didáctico, Masson (2021) ha retomado la cuestión, remitiendo a Paris (1972), cuya tabla reproduce en su primer anexo. No presenta más modificaciones que alguna ulterior errata, como las dos ocurrencias de *baleine* del primer canto, que Masson adscribe al segundo.

9 Cf. al respecto *Dictionnaire de l’Académie Française* (s. f.: s. v. “miasme”), en que se define como una “émulation”.

10 Así, p. ej., las dos ocurrencias de *raie* en los cantos 5 y 6, inexistentes, han de haberse deslizado desde la línea superior, dedicada a *rat*, zoónimo que sí se encuentra dos veces en los cantos 5 y 6; el *limaçon* que Paris encuentra en el canto 5 ha de haberse igualmente desplazado desde el canto 1, donde realmente aparece, así como la secuencia de dos *cachalots* y un *caméléon* que asigna al canto 5 pertenece en realidad al canto 4.

11 P. ej., el vocablo *grue* aparece cinco veces en el canto 1, no tres; hay ocho ocurrencias de *crapaud* en el canto 1 no contempladas, o cinco de *âne* en el canto 4, y no dos.

12 Nos referimos al *grillon* que él recoge en el canto 1 y al *rhinocéros* del canto 2.

13 Así, recoge 3 ocurrencias del vocablo *animal*, cuando hay 21; 21 de *oiseau*, cuando hay 30, o 20 de *poisson*, cuando hay 26.

Debemos, por último, dedicar unas palabras al bestiario de Lassalle (2007). Este repite el cómputo de zoónimos en toda la obra de Lautréamont¹⁴ con un interés principalmente taxonómico¹⁵, y aporta, como Paris (1972), la cifra de 177¹⁶ animales sin repeticiones; sin embargo, no lo cita en ningún momento, de lo cual parece colegirse su desconocimiento del anterior bestiario. A nivel metodológico, acierta al ofrecer habitualmente¹⁷ el número de estrofa de cada referencia y contemplar vocablos animales que Paris olvida o precisar su descripción¹⁸ y sus diversas variedades. Ahora bien, no contabiliza todas las apariciones de un mismo vocablo, desecha otros zoónimos generales o mitológicos (Lassalle 2007: 14) y también descubre algún animal inexistente¹⁹. Sus comentarios a los diferentes zoónimos son, empero, del mayor interés²⁰, y sus conclusiones son enteramente acertadas: el bestiario de Lautréamont presenta una variedad indiscutible, pero también ausencias sorprendentes en un autor nacido en América del Sur, de modo que el carácter de su bestiario ha de ser necesariamente libresco²¹, no vivencial.

En conclusión, los datos han de ser recogidos y esquematizados de nuevo, pues todos los bestiarios de que tenemos noticia presentan notables deficiencias u omisiones, y únicamente Paris (1972) extrae de su cómputo un análisis literario completo y de calidad. Resulta necesaria, por tanto, la elaboración de un nuevo bestiario de *Les Chants de Maldoror* en que la crítica pueda basarse con seguridad.

3. Un nuevo bestiario de *Les Chants de Maldoror*

3.1. Reflexión metodológica

Metodológicamente, debemos primero dedicar unas líneas a los problemas y sesgos inherentes a la delimitación de todo bestiario. Partamos de que, como ha venido haciendo la crítica, nos ceñiremos en todo momento a las ocurrencias de zoónimos, pero entendemos que la animalidad puede residir en otras categorías gramaticales –ya adjetivos, como *vermoulu* (1.12) o *pouilleuse* (2.15); ya verbos, como *aboyer* (1.8)–, en otros sustantivos referentes a partes de animales, como *bec* (1.1) o *griffes* (2.9), o a sus hábitats, como *fourmilières* (2.10), así como en las muchas entidades correferenciales con las que el autor remite a animales²². Consideramos que nuestra sistematización no puede limitarse a los animales a que se da un papel actancial, sino que ha de incluir todos los que se mencionan, también en símiles o expresiones fijas, como p. ej. *nu comme un ver* (2.1). A su vez, siguiendo a Lassalle (2007), recogeremos las variedades animales separadas de sus hiperónimos (*ver*, *ver luisant* y *ver de terre*, p. ej.), en aras de ofrecer una imagen completa del bestiario de *Les Chants*.

Por otro lado, hay algunas referencias cuya incorporación sería discutible: si bien *homme*, *enfant*, *mère*, *ange* o *hermaphrodite*, por su carácter eminentemente humano, se verán con razón excluidas, otras como *monstre* o *créature* se nos antojan más cercanas a lo animal que a lo

14 Incluir las figuras teriomórficas de *Poésies*, según el autor (2007: 8), no modifica en demasía el cómputo: él encuentra dos exclusivas de *Poésies*, que han de ser *jaguar* en 2.10 y *chiens de Terre-Neuve* en 2.39 (Lassalle 2007: 9-10). Una comprobación de las ocurrencias extraídas de *Poésies* revela, empero, omisiones: p. ej. *poule* (1.13), *requin* (1.13, 1.25), *aigle* (2.18) o *mouche* (2.120).

15 Curiosamente, al principio de su trabajo el equipo editorial de la revista se desentiende de la clasificación taxonómica que él propone (2007: 7).

16 Es sorprendente la coincidencia en la cifra total que dan ambos autores, quienes contemplan, sin embargo, diferentes animales. Una comparación de ambos bestiarios permite deducir que, obviando los zoónimos mitológicos, aparecen en Paris (1972) pero faltan en Lassalle (2007) *buse*, *larve*, *merle* y *parasite*; al contrario, faltan en Paris (1972) pero recoge Lassalle (2007) los vocablos *coursier*, *coquette*, *corail*, *damier*, *poulet*, *rotifères*, *tardigrades* y *vampire*, entre quizá algún otro.

17 No así al tratar los paseriformes, las gallináceas o los córvidos (Lassalle 2007: 12).

18 P. ej., en el canto 1 se encuentra un *ours marin*, no solamente un *ours*, como recoge Paris (1972: 86).

19 No hay *ténia* alguna en el canto 3, p. ej. (Lassalle 2007: 15).

20 Cf. p. ej. Lassalle (2007: 10-11, 16) a propósito del *rhinocéros*, o en cuanto al *acantophorus serraticornis*.

21 Aquí desempeñan un papel de primer orden las célebres descripciones animales de *Les Chants* que fueron plagiadas por Lautréamont de la *Encyclopédie d'Historie Naturelle* del Dr. Chenu (1850-1861). Cf. al respecto Viroux (1952).

22 P. ej., tras el sintagma *la première* (1.1) se escondería otra ocurrencia de *grue*, que, sin embargo, no contabilizamos, por no ser tal. Únicamente quebrantamos este criterio al incluir en nuestro bestiario el *cygne noir* a que claramente se hace referencia en 6.4 y la alusión al *requin-pèlerin* que acertadamente ve Lassalle (2007: 13-14) en 4.7.

humano, y así justificamos su inclusión. Asimismo, se contabilizarán otros nombres de entidad animal clara²³, pero imprecisos, bien por tratarse de sustantivos colectivos²⁴ (*essaim*, *meute*, *troupeau*...), referirse a entidades taxonómicas (*palmipède*, *pélécaninés*, *tardigrades*...), ser en esencia generales (*bête*, *monstre*, *animal*, *petits* para 'crías'...) o incluso mitológicos (*basilic*, *dragon*, *léviathan*...). Nos atendremos a la literalidad del texto de Lautréamont, de modo que en ocasiones los vocablos recogidos no se corresponderán con la ortografía francesa actual²⁵.

Exige a su vez cierta reflexión el modo de presentación de nuestros datos. La opción ideal habría sido ofrecer una tabla sinóptica en que se recogieran las ocurrencias de cada vocablo en cada estrofa y canto, lo cual resulta, desgraciadamente, difícil de armonizar con las características formales de un artículo de revista. Demos aquí una muestra de las primeras 48 filas de la hoja de cálculo con que hemos trabajado:

The table displays the distribution of animal vocabulary across six different cases. The rows are labeled with animal terms, and the columns represent Cases 1 through 6. Each cell contains a number indicating the frequency of that term in that specific case. The table is visually organized with alternating yellow and blue vertical bands for each case.

Fig. 1. Léxico animal en cada estrofa y canto.

Tres son, pues, los modos de disposición de los datos que emplearemos, según el factor puesto en relieve en cada caso: en primer lugar seguirá una tabla sinóptica al estilo de Paris (1972) y Masson (2021), como panorámica de lo animal en *Les Chants*, tras lo cual incluiremos dos índices de los vocablos teriomórficos en la obra. Organizaremos el primero animal a animal en orden alfabético, para facilitar su posterior estudio en toda la obra, y el segundo estrofa a estrofa, de modo que pueda accederse a lo teriomórfico en cualquiera de ellas de un solo vistazo. En este último índice citaremos cada animal seguido de la página y línea de su aparición en Walzer (1970), y de su página y línea en Lafletche (1992-2022)²⁶.

23 Puesto que, como afirma Paris (1972: 83), tales vocablos subrayan la densidad de la animalización.

24 Somos conscientes de que las entidades, animales o no, a que se hace referencia con nombres colectivos son en ocasiones explicitadas tras ellos, p. ej. *bandes d'étourneaux* (5.1) o *meute des souvenirs* (5.7), y que el cómputo se verá engrosado al incluirlos. Los señalaremos, en todo caso, entre paréntesis, y explicitaremos la cifra final sin ellos.

25 Así p. ej. *kakatoès*, que, según el *Dictionnaire de l'Académie* (s. f.: s. v. "cacatoès"), ha de escribirse *cacatoès*.

26 Huelga justificar la conveniencia de remitir a ambas ediciones. Recordemos aquí que, ya que empleamos el texto definitivo de la obra, nuestra relación contempla las sustituciones sistemáticas por diversos zoónimos, tras la edición de 1869 de la obra completa, del nombre de Dazet y de algún otro en el primer canto; cf. Bonnet (1974) sobre la cuestión. Por el mismo motivo, no tenemos en cuenta la estrofa que Lafletche (1992-2022) edita con el número "1.15", boceto de la 2.12. Anotemos también que a lo largo de nuestro cómputo, principalmente realizado a mano, nos ha sido de gran ayuda para realizar comprobaciones globales el texto de *Les Chants* digitalizado en Project Gutenberg (2004-2011).

3.2. Tabla sinóptica de lo animal en *Les Chants de Maldoror*

Zoónimo	1	2	3	4	5	6	Total
Acantophorus				1			1
Acarus	1						1
Agneau		1					1
Aigle	3		15				18
Albatros			1			1	2
Alouette	1						1
Amphibie		1		5			6
Anarnak				1			1
Âne			1	5			6
Anguille			1				1
Animal	2	1	4	5	5	4	21
Antilope		1					1
Araignée	1		2		4	1	8
Autruche		1		1			2
Baleine	2		1	2			5
(Banc)				3			3
(Bande) ²⁷					1	2	3
Basilic					1		1
Bélier			1				1
Bête		2					2
Boa			1		1		2
Bœuf		1			1		2
Bouledogue	1		6			1	8
Brebis						2	2
Buffle			1				1
Buse					1		1
Cachalot	1	1		2			4
Caméléon				1			1
Canard		1		1		1	3
Canard sauvage	1						1
Canari						2	2
Casoar			1				1
Castor					1		1
Cétacé				1			1
Chacal	1				1		2
Chat	1		1			1	3
Chat angora						1	1
Chauve-souris		1					1
Cheval	3	3	5		4	1	16
Chèvre				1			1
Chien(ne)	7	5	3	1	2	10	28
Chouette	1		1			1	3
Chrysalide		1					1
Cigogne	1						1
Cloporte	1			1			2

27 Para nuestra decisión de marcar los sustantivos colectivos entre paréntesis, *vid. supra* n. 24.

Colibri			1				1
Colimaçon			1				1
Condor		1	1				2
Coq		1	4	3		2	10
Coquette		1					1
Corail				2			2
Corbeau	2	1	1			1	5
Cormoran		1		1	2		4
Courlis		1					1
Coursier		3	2		1		6
Crabe			1	2	1	2	6
Crabe tourteau						9	9
Crapaud	8	1	1	2	1		13
Créature						1	1
Crocodile		2	1				3
Cygne	1			1	1	4	7
Cygne noir						1	1
Damier		1					1
Dauphin				1			1
Dindon						1	1
Dragon			13				13
Écrevisse				1		1	2
Eider					1		1
Élan						1	1
Éléphant	2	3		2			7
Engoulevent						1	1
Épervier				1			1
Escargot	1					1	2
Espadon				1			1
(Essaim)		1					1
Étourneau					3		3
Fauvette			1				1
Flamant			1		1		2
Fou					2		2
Fourmi				1		1	2
Frégate				1	2		3
Fulgore					1		1
Gélinotte			1				1
Germes		1					1
Goéland		1					1
Grand-duc de Virginie					4		4
Grenouille	2		1	1	1		5
Grillon			1	1	1	1	4
Grue	5						5
Guêpe				1			1
Hérisson			1	1			2
Héron		1			1		2
Hibou	1				1		2
Hippocampe				1			1

UN NUEVO BESTIARIO DE LES CHANTS DE MALDOROR

Hippopotame					1		1
Hirondelle			1				1
Hydre			1				1
Hyène	2		1			1	4
Insecte		2	2	1	2		7
Isard			1		1		2
Kakatoès			2				2
Kakatoès des Philippines						1	1
Kangourou				1			1
Larve			1	1			2
Léviathan	1						1
Libellule					1		1
Lièvre	1						1
Limace	1				1		2
Limaçon	1						1
Lion(ne)	1	1	1				3
Loup	1	2	1	1	1	1	7
Mammifère				1			1
Marcassin	1		1		1		3
Marsouin				1			1
Marteau	1						1
Méduse				1			1
Merle			3				3
Mésange			1				1
(Meute)		1	1	1			3
Milan	1						1
Milan royal					2		2
Minotaure						1	1
Moineau	1			1			2
Monstre	4	6	1	2			13
Morpion			1				1
Mouche		1		4	1		6
Mouette			1				1
Moustique				2			2
Mouton		1					1
Mulet					1		1
Musaraigne					1		1
Narval				1			1
(Nichée)						1	1
(Nuage)		1		1			2
Oiseau	8	4	2	4	4	8	30
Orang-outang				1			1
Orfraie				1			1
Ours marin	1						1
Pachyderme						1	1
Palmipède				1	1	1	3
Panthère	1						1
Papillon	1		1				2

Parasite				1			1
Pécari			1				1
Pélécaniné					1		1
Pélican	2			1	4		7
Perroquet				1			1
Petits	2	1			1	1	5
Pétrel		1					1
Phalène					1		1
Phoque polaire	1						1
Pivert			1				1
Poisson	6	5		8		7	26
Porc			1				1
Pou	2	13	1	2	1		19
Poule			4				4
Poule cochinchinoise						1	1
Poulet			1				1
Poulpe	1	4	1				6
Pourceau				4			4
Punaise		1	1				2
Pygargue		1					1
Python					1		1
Rat	1				2	1	4
Raie	1						1
Renard		1					1
Requin	4	10	1	2			17
Requin-pèlerin				1			1
Rhinocéros				4		4	8
Rhinolophe	1						1
Rongeurs						1	1
Rosignol		2	1			1	4
Rotifères					1		1
Rouge-gorge				1			1
(Ruche)					1		1
Sanglier	1				1		2
Sangsue	1	1	1				3
Sauterelle		1					1
Scarabée					8		8
Scolopendre				1			1
Scorpène				1			1
Scorpion		1	3				4
Serin						6	6
Serpent	2		2		2		6
Serpentaire					1		1
Singe				1			1
Spermatozoïde		1					1
Squale			1				1
Stercoraire					1		1
Tardigrades					1		1

Tarentule					3		3
Taupe			1	1			2
Taureau				1			1
Ténia		1		1			2
Thon				1			1
Tigre(sse)	2	2	4		1		9
Torpille				1			1
Tortue		1		2			3
Tourterelle			1				1
(Troupe)					1	1	2
(Troupeau)		1	2	1	1		5
Vache					1		1
Vampire	2				1		3
Vautour	1	1		1			3
Vautour des agneaux					4		4
Ver	1	1					2
Ver de terre			1				1
Verdier			1				1
Ver luisant	3						3
(Vermine)		1					1
Vermisseau		1		1			2
Vigogne						1	1
Vipère	1	2	1	1			5
(Vol)		1					1
Totales	112	114	131	120	103	94	674

3.3. Índice de vocablos teriomórficos en Les Chants de Maldoror

A continuación, se ofrece el índice de zoónimos documentados dentro de *Les Chants de Maldoror*. A cada sustantivo sigue el número de estrofa en que se encuentra y, entre paréntesis, la cifra de apariciones por estrofa. Para su localización exacta, *vid. infra* 3.4.

Acantophorus serraticornis: 4.3(1).

*Acarus*²⁸: 1.14(1).

*Agneau*²⁹: 2.13(1).

Aigle: 1.6(1), 1.10(1), 1.11(1), 3.1(1), 3.3(14).

Albatros: 3.1(1), 6.10(1).

Alouette: 1.11(1).

Amphibie: 2.8(1), 4.7(5).

Anarnak: 4.7(1).

Âne: 3.4(1), 4.2(5).

Anguille: 3.5(1).

Animal: 1.8(1), 1.10(1), 2.9(1), 3.2(3), 3.4(1), 4.3(1), 4.5(1), 4.6(1), 4.7(2), 5.2(1), 5.3(2), 5.6(1), 5.7(1), 6.3(2), 6.8(2).

Antilope: 2.15(1).

Araignée: 1.8(1), 3.2(1), 3.5(1), 5.7(4), 6.10(1).

Autruche: 2.15(1), 4.6(1).

Baleine: 1.9(1), 1.10(1), 3.5(1), 4.2(1), 4.7(1).

(Banc): 4.6(1), 4.7(2).

(Bande): 5.1(1), 6.8(2).

Basilic: 5.4(1).

Bélier: 3.5(1).

Bête: 2.1(1), 2.4(1).

Boa: 3.5(1), 5.4(1).

Bœuf: 2.15(1), 5.7(1).

Bouledogue: 1.9(1), 3.2(6), 6.4(1).

Brebis: 6.8(2).

Buffle: 3.5(1).

Buse: 5.6(1).

Cachalot: 1.12(1), 2.9(1), 4.6(1), 4.7(1).

Caméléon: 4.4(1).

Canard: 2.13(1), 4.7(1), 6.2(1).

Canard sauvage: 1.10(1).

Canari: 6.7(2).

Casoar: 3.4(1).

Castor: 5.7(1).

Cétacé: 4.7(1).

Chacal: 1.12(1), 5.7(1).

Chat: 1.8(1), 3.2(1), 6.3(1).

28 En el texto, *acarus sarcopte*, que sin embargo no existe. Lafèche (1992-2022: *ad loc.*) opta por intercalar una coma.

29 No contabilizamos *agneau* cuando forma parte del compuesto sintagmático *vautour des agneaux* (5.2), ya que no se trata, propiamente dicha, de una ocurrencia más de ‘cordero’, sino de una especificación del tipo de *vautour*. Concretamente, el sintagma es un calco del alemán *Lämmergeier*, ‘quebrantahuesos’.

- Chat angora*: 6.6(1).
Chauve-souris: 2.15(1).
Cheval: 1.8(1), 1.10(1), 1.13(1), 2.4(1), 2.13(1), 2.14(1), 3.1(5), 5.5(1), 5.6(3), 6.10(1).
Chèvre: 4.2(1).
*Chien(ne)*³⁰: 1.8(5), 1.13(2), 2.2(1), 2.5(2), 2.9(1), 2.13(1), 3.1(1), 3.2(2), 4.4(1), 5.2(1), 5.7(1), 6.3(1), 6.5(1), 6.7(4), 6.9(4).
Chouette: 1.8(1), 3.4(1), 6.3(1).
Chrysalide: 2.10(1).
Cigogne: 1.9(1).
Cloporte: 1.13(1), 4.7(1).
Colibri: 3.2(1).
Colimaçon: 3.5(1).
Condor: 2.12(1), 3.1(1).
Coq: 2.11(1), 3.5 (4), 4.2 (3), 6.6(1), 6.10(1).
Coquette: 2.11(1).
Corail: 4.1(1), 4.6(1).
Corbeau: 1.8(1), 1.10(1), 2.15 (1), 3.2(1), 6.8(1).
Cormoran: 2.5(1), 4.7(1), 5.2(2).
Courlis: 2.15(1).
Coursier: 2.7(1), 2.14(2), 3.1(2), 5.6(1).
Crabe: 3.5(1), 4.4(1), 4.7(1), 5.2(1), 6.8(2).
Crabe tourteau: 6.4(1), 6.6(1), 6.8(4), 6.10(3).
Crapaud: 1.8(1), 1.10(1), 1.13(6), 2.1(1), 3.4(1), 4.4(1), 4.7(1), 5.6(1).
Créature: 6.10(1).
Crocodile: 2.9(1), 2.16(1), 3.3(1).
Cygne: 1.9(1), 4.7(1), 5.7(1), 6.4(2), 6.8(2).
Cygne noir: 6.4(1).
*Damier*³¹: 2.10(1).
Dauphin: 4.7(1).
Dindon: 6.6(1).
Dragon: 3.3(13).
Écrevisse: 4.7(1), 6.8(1).
Eider: 5.3(1).
Élan: 6.8(1).
Éléphant: 1.8(1), 1.10(1), 2.8(1), 2.9(2), 4.5(1), 4.7(1).
Engoulevent: 6.4(1).
Épervier: 4.2(1).
Escargot: 1.10(1), 6.8(1).
Espadon: 4.2(1).
(Essaim): 2.5(1).
Étourneau: 5.1(3).
Fauvette: 3.2(1).
Flamant: 3.4(1), 5.3(1).
Fou: 5.2(2).
Fourmi: 4.5(1), 6.2(1).
Frégate: 4.7(1), 5.2(2).
Fulgore porte-lanterne: 5.7(1).
Gélinotte: 3.2(1).
Germes: 2.15(1).
Goéland: 2.16(1).
Grand-duc de Virginie: 5.2(4).
Grenouille: 1.8(1), 1.9(1), 3.2(1), 4.1(1), 5.3(1).
Grillon: 3.4(1), 4.1(1), 5.6(1), 6.2(1).
Grue: 1.1(4), 1.10(1).
Guêpe: 4.1(1).
Hérisson: 3.4(1), 4.4(1).
Héron: 2.15(1), 5.3(1).
- Hibou*: 1.8(1), 5.6(1).
Hippocampe: 4.7(1).
Hippopotame: 5.3(1).
Hirondelle: 3.2(1).
Hydre: 3.2(1).
Hyène: 1.10(2), 3.2(1), 6.4(1).
Insecte: 2.7(1), 2.9(1), 3.1(1), 3.2(1), 4.7(1), 5.2(1), 5.7(1).
Isard: 3.1(1), 5.4(1).
Kakatoès: 3.1(1), 3.4(1).
Kakatoès des Philippines: 6.4(1).
Kangourou: 4.2(1).
Larve: 3.5(1), 4.7(1).
Léviathan: 1.9(1).
Libellule: 5.6(1).
Lièvre: 1.8(1).
Limace: 1.13(1), 5.1(1).
Limaçon: 1.13(1).
Lion(ne): 1.12(1), 2.8(1), 3.4(1).
Loup: 1.10(1), 2.1(1), 2.13(1), 3.2(1), 4.3(1), 5.7(1), 6.4(1).
Mammifère: 4.3(1).
Marcassin: 1.9(1), 3.1(1), 5.7(1).
Marsouin: 4.7(1).
Marteau: 1.10(1).
Méduse: 4.4(1).
Merle: 3.2(3).
Mésange: 3.2(1).
(Meute): 2.16(1), 3.1(1), 4.7(1).
Milan: 1.13(1).
Milan royal: 5.6(2).
Minotaure: 6.2(1).
Moineau: 1.1(1), 4.2(1).
Monstre: 1.2(1), 1.5(1), 1.7(1), 1.9(1), 2.7(1), 2.9(2), 2.13(2), 2.15(1), 3.1(1), 4.4(1), 4.7(1).
Morpion: 3.4(1).
Mouche: 2.6(1), 4.2(4), 5.6(1).
Mouette: 3.1(1).
Moustique: 4.8(2).
Mouton: 2.13(1).
Mulet: 5.1(1).
Musaraigne: 5.1(1).
Narval: 4.7(1).
(Nichée): 6.5(1).
(Nuage): 2.9(1), 4.5(1).
Oiseau: 1.1(1), 1.8(1), 1.9(3), 1.11(2), 1.12(1), 2.7(1), 2.12(1), 2.13(1), 2.15(1), 3.2(1), 3.4(1), 4.2(1), 4.5(2), 4.7(1), 5.1(1), 5.2(3), 6.3(1), 6.7(5), 6.8(2).
Orang-outang: 4.3(1).
Orfraie: 4.7(1).
Ours marin: 1.13(1).
Pachyderme: 6.10(1).
Palmipède: 4.7(1), 5.2(1), 6.8(1).
Panthère: 1.13(1).
Papillon: 1.11(1), 3.2(1).
Parasite: 4.4(1).
Pécari: 3.1(1).
Pélécániné: 5.2(1).
Pélican: 1.10(1), 1.12(1), 4.7(1), 5.2(4).
Perroquet: 4.2(1).
Petits: 1.8(1), 1.12(1), 2.8(1), 5.7(1), 6.6(1).
Pétrel: 2.13(1).
Phalène: 5.7(1).
Phoque polaire: 1.10(1).
Pivert: 3.4(1).
Poisson: 1.8(2), 1.9(3), 1.11(1), 2.3(1), 2.4(1), 2.8(2),

30 Curiosamente, había otra ocurrencia de *chiens* en la primera edición del primer canto, sustituida luego por *les amis des cimetières* (Lafèche 1992-2022: *ad loc.*).

31 No está claro si se trata de una variedad de petrel o de una mariposa (Lafèche 1992-2022: *ad loc.*).

- 2.13(1), 4.2(1), 4.7(7), 6.5(1), 6.10(6).
Porc: 3.4(1).
Pou: 1.7(1), 1.12(1), 2.9(13), 3.5(1), 4.2(1), 4.4(1), 5.1(1).
Poule: 3.5(4).
Poule cochinchinoise: 6.1(1).
Poulet: 3.2(1).
Poulpe: 1.9(1), 2.8(1), 2.15(3), 3.5(1).
Pourceau: 4.4(1), 4.6(3).
Punaise: 2.12(1), 3.4(1).
Pygargue: 2.2(1).
Python: 5.4(1).
Rat: 1.8(1), 5.1(2), 6.3(1).
Raie: 1.10(1).
Renard: 2.15(1).
Requin: 1.2(1), 1.5(1), 1.8(1), 1.10(1), 2.13(10), 3.5(1), 4.1(1), 4.5(1).
Requin-pèlerin: 4.7(1).
Rhinocéros: 4.2(4), 6.5(1), 6.10(3).
Rhinolophe: 1.10(1).
Rongeurs: 6.3(1).
Rossignol: 2.7(1), 2.8(1), 3.2(1), 6.4(1).
Rotifères: 5.1(1).
Rouge-gorge: 4.4(1).
(Ruche): 5.7(1).
Sanglier: 1.9(1), 5.7(1).
Sangsue: 1.13(1), 2.13(1), 3.3(1).
Sauterelle: 2.9(1).
Scarabée: 5.2(8).
Scolopendre: 4.7(1).
Scorpène: 4.7(1).
Scorpion: 2.3(1), 3.1(2), 3.5(1).
Serin: 6.7(6).
Serpent: 1.8(1), 1.13(1), 3.3(2), 5.4(1), 5.5(1).
Serpentaire: 5.4(1).
Singe: 4.1(1).
*Spermatozoïde*³²: 2.15(1).
Squale: 3.4(1).
Stercoraire: 5.2(1).
Tardigrades: 5.1(1).
Tarentule: 5.7(3).
Taupe: 3.4(1), 4.7(1).
Taureau: 4.4(1).
Ténia: 2.8(1), 4.2(1).
Thon: 4.3(1).
Tigre(sse): 1.8(1), 1.10(1), 2.8(1), 2.12(1), 3.3(4), 5.4(1).
Torpille: 4.7(1).
Tortue: 2.4(1), 4.8(2).
Tourterelle: 3.2(1).
(Troupe): 5.3(1), 6.4(1).
(Troupeau): 2.13(1), 3.1(1), 3.5(1), 4.6(1), 5.7(1).
Vache: 5.2(1).
Vampire: 1.11(1), 1.14(1), 5.5(1).
Vautour: 1.12(1), 2.11(1), 4.3(1).
Vautour des agneaux: 5.2(4).
Ver: 1.13(1), 2.1(1).
Ver de terre: 3.4(1).
Verdier: 3.2(1).
Ver luisant: 1.7(3).
(Vermine): 2.4(1).
Vermisseau: 2.12(1), 4.7(1).
Vigogne: 6.8(1).
Vipère: 1.10(1), 2.2(1), 2.15(1), 3.4(1), 4.4(1).
(Vol): 2.15(1).

3.4. *Lo animal en Les Chants, estrofa a estrofa*

Sigue cada estrofa de *Les Chants*, el total de referencias teriomórficas en ella entre paréntesis y las ocurrencias en sí junto a su localización en la obra.

- 1.1(6): *grues* (45.18-6.3), *grue* (45.22-6.8), *grues* (45.29-6.14), *grues* (46.3-6.20), *oiseaux* (46.9-6.26), *moineau* (46.12-7.1).
 1.2(2): *requin* (46.19-7.9), *monstre* (46.24-7.14).
 1.3 y 1.4 no contienen zoónimos.
 1.5(2): *requin* (48.18-10.12), *monstre* (49.11-11.20).
 1.6(1): *aigle* (50.39-14.9).
 1.7(5): *ver luisant* (51.26-15.11), *ver luisant* (51.40-16.1), *ver luisant* (52.10-16.11), *monstres* (52.23-16.24), *poux* (52.37-17.10).
 1.8(24): *hibou* (53.9-17.22), *chiens* (53.10-17.24), *éléphants* (53.15-18.4), *chiens* (53.18-18.7), *chat* (53.22-18.10), *chouettes* (53.32-18.21), *rat* (53.33-18.22), *grenouille* (53.33/34-18.22), *petits* (53.35-18.23), *lièvres* (53.35-18.24), *cheval* (53.37-18.25), *serpents* (53.37/38-18.26), *crapauds* (53.41-19.1), *araignées* (54.3-19.7), *corbeaux* (54.5-19.8), *poissons* (54.10-19.13), *animaux* (54.22-19.25), *chiens* (54.24-19.28), *chiens* (54.32-20.7), *chiens* (54.39-20.15), *requin* (55.2-20.21), *tigre* (55.3-20.22), *poisson* (55.9-20.27), *oiseaux* (55.43-22.7).
 1.9(16): *cygne* (56.13-22.20), *monstre* (56.14-22.22), *poulpe* (56.24-23.6), *sanglier* (57.10-24.6), *oiseaux* (57.10-24.7), *bouledogues* (57.23-24.20), *baleine* (57.30-24.27), *poissons*

³² La inclusión de este término en nuestro bestiario, que también recoge Paris (1972), se justifica por la naturaleza animada y animal que parece atribuírsele en el pasaje: «...d'où découlent, sans cesse, comme un fleuve, d'immenses spermatozoïdes ténébreux qui prennent leur essor dans l'éther lugubre, en cachant, avec le vaste déploiement de leurs ailes de chauve-souris, la nature entière...» (2.15).

- (57.35-25.5), *grenouille* (58.25-26.12), *poissons* (58.42-27.1), *marcassins* (59.33-28.9), *poissons* (60.9-29.1), *léviathans* (60.17-29.10), *cigogne* (60.26-29.19), *oiseau* (61.5-30.13), *oiseau* (61.15-30.24).
- 1.10(21): *hyène* (62.29-33.2), *hyène* (62.30-33.3), *aigle* (63.3-33.16), *corbeau* (63.3-33.16), *pélican* (63.3-33.16), *canard sauvage* (63.4-33.17), *grue* (63.4-33.17), *vipère* (63.7-33.20), *crapaud* (63.7-33.21), *tigre* (63.8-33.21), *éléphant* (63.8-33.21), *baleine* (63.8-33.21), *requin* (63.8-33.22), *marteau* (63.9-33.22), *raie* (63.9-33.22), *phoque polaire* (63.9-33.23), *escargot* (63.31-34.17), *loups* (63.34-34.19), *animaux* (63.37-34.23), *rhinolophe* (64.2-35.3), *cheval* (64.4-35.6).
- 1.11(7): *vampire* (66.6-38.11), *alouette* (67.10-40.2), *poissons* (67.41-41.6), *papillon* (68.13-41.22), *oiseau* (68.29-42.10), *oiseaux* (68.36-42.17), *aigles* (69.15-43.11).
- 1.12(8): *oiseaux* (69.31-44.3), *cachalot* (70.6-44.19), *pélican* (70.26-45.12), *petits* (70.27-45.13), *lion* (73.2-49.7), *pou* (74.5-50.26), *chacals* (74.34-51.28), *vautours* (74.34-52.1).
- 1.13(18): *sangsue* (75.7-52.16), *chien* (75.11-52.20), *vers* (75.14-52.23), *chien* (75.17-53.1), *ours marin* (75.19-53.3), *serpent* (75.40-53.25), *crapaud* (76.3-53.27), *crapaud* (76.3-53.27), *crapaud* (76.3-53.28), *milan* (76.10-54.7), *crapaud* (76.11-54.8), *crapaud* (76.25-54.22), *limaces* (76.27-54.24), *cloportes* (76.27-54.24), *limaçons* (76.27/28-54.25), *cheval* (76.42-55.12), *panthères* (77.11-55.24), *crapaud* (77.31-56.16).
- 1.14(2): *vampire* (78.15-57.16), *acarus* (78.16-57.17).
- 2.1(4): *crapaud* (79.12-59.14), *bête* (79.14-59.16), *ver* (80.12-60.26), *loups* (80.26-61.12).
- 2.2(3): *pygargue* (81.5-62.7), *vipère* (81.35-63.13), *chien* (82.21-64.12).
- 2.3(2): *poisson* (83.17-65.25), *scorpions* (84.40-68.8).
- 2.4(5): *poisson* (85.16-69.3), *chevaux* (85.20-69.7), *tortue* (86.4-70.4), *bête* (87.20-72.8), *vermine* (87.21-72.9).
- 2.5(4): *essaïms* (88.43-74.20), *cormoran* (89.19/20-75.13), *chiens* (90.7-76.17), *chiens* (90.10-76.20).
- 2.6(1): *mouche* (91.35-79.4).
- 2.7(5): *monstre* (94.34-83.24), *oiseaux* (95.5-84.9), *rossignol* (95.7-84.12), *coursier* (95.15-84.20), *insectes* (95.38-85.15).
- 2.8(10): *ténias* (98.5-88.28), *poissons* (98.12-89.7), *amphibies* (98.12-89.7), *poissons* (98.32-89.28), *éléphants* (99.17-90.28), *tigresse* (99.21-91.4), *rossignol* (99.30-91.12), *lionne* (99.42-91.25), *petits* (99.43-91.26), *poulpe* (100.2-91.28).
- 2.9(24): *insecte* (100.6-92.5), *éléphant* (100.11-92.10), *animaux* (100.15-92.14), *poux* (100.37-93.12), *monstres* (100.38-93.13), *pou* (101.16-94.4), *cachalot* (101.24-94.11), *pou* (101.24-94.12), *éléphant* (101.26-94.14), *pou* (101.27-94.15), *poux* (101.32-94.20), *pou* (101.34-94.22), *crocodile* (102.13-95.17), *pou* (102.14-95.18), *pou* (102.22-95.27), *poux* (103.19-97.12), *pou* (103.23-97.16), *monstres* (103.28-97.22), *poux* (103.39-98.5), *poux* (104.3-98.12), *chien* (104.18-98.27), *nuages* (104.21-99.2), *sauterelles* (104.21-99.2), *poux* (104.39-99.20).
- 2.10(2): *damier* (105.12-100.11), *chrysalide* (107.9-103.8).
- 2.11(3): *coq* (109.39-107.17), *vautour* (112.14-111.13), *coquette* (112.38-112.10).
- 2.12(5): *condor* (114.20-114.26), *tigre* (114.39-115.19), *vermisseau* (115.18-116.14), *punaïse* (116.12-117.24), *oiseaux* (116.18-118.3).
- 2.13(23): *loups* (117.14-119.15), *agneaux* (117.14-119.15), *troupeau* (118.11-120.28), *moutons* (118.12-121.1), *poisson* (118.19-121.8), *pétrels* (119.12-122.17), *oiseaux* (119.30-123.7), *cheval* (120.39/40-125.6), *chien* (120.40-125.6), *monstres* (121.29-126.12), *requins* (121.34-126.16), *requin* (121.41-126.24), *canard* (121.42-126.25), *requins* (122.1-126.27), *requins* (122.5-127.4), *requin* (122.11-127.9), *requins* (122.13-127.12), *requins* (122.15-127.13), *requin* (122.20-127.19), *requin* (122.25-127.23), *requin* (122.33-128.4), *monstre* (123.1-128.15), *sangsues* (123.1/2-128.16).

- 2.14(3): *cheval* (124.4-130.7), *coursier* (124.6-130.9), *coursier* (124.35-131.12).
- 2.15(17): *poules* (125.12-132.5), *corbeaux* (125.13-132.6), *spermatozoïdes* (125.24/25-132.18), *chauve-souris* (125.27-132.21), *poules* (125.28-132.22), *antilope* (125.32/33-132.27), *autruche* (126.4/5-133.12), *vol* (126.7-133.15), *courlis* (126.7-133.15), *renard* (126.21-134.2), *vipères* (126.39-134.20), *germes* (127.12-135.9), *poulpe* (127.14-135.11), *bœuf* (128.2-136.16), *héron* (128.18-137.4), *monstres* (128.26-137.12), *oiseau* (129.2-138.4).
- 2.16(3): *meute* (129.40-139.15), *crocodile* (130.2-139.17), *goéland* (130.7-139.22).
- 3.1(22): *insectes* (131.19-142.2), *chevaux* (131.30-142.13), *mouette* (132.4-142.19), *albatros* (132.10-142.25), *chien* (132.14-143.1), *condors* (132.33-143.20), *monstres* (133.18-144.22), *kakatoès* (133.25-144.28), *cheval* (133.43-145.19), *chevaux* (134.27-146.19), *aigle* (135.1-147.9), *chevaux* (135.9-147.17), *scorpion* (135.18-147.26), *scorpion* (136.3-148.27), *meute* (136.16-149.12), *isards* (136.18-149.15), *coursiers* (136.23-149.20), *troupeau* (136.25-149.22), *pécaries* (136.26-149.22), *marcassins* (136.30-149.27), *coursier* (136.35-150.4), *chevaux* (136.36-150.4).
- 3.2(33): *merle* (137.1-150.10), *araignée* (137.4-150.13), *hyène* (137.7-150.16), *merle* (137.24-151.9), *animaux* (137.41-151.26), *hirondelle* (137.42-151.27), *animaux* (138.8-152.9), *oiseaux* (138.13-152.14), *colibris* (138.24-152.27), *papillons* (138.25-152.27), *insectes* (138.32-153.7), *mésange* (138.34-153.9), *fauvette* (138.35-153.10), *rossignol* (138.35/36-153.10), *corbeau* (138.36/37-153.11), *chat* (138.38-153.13), *tourterelles* (138.42-153.17), *gélinites* (138.42-153.18), *verdières* (138.43-153.18), *grenouilles* (139.2-153.20), *bouledogue* (139.7-153.26), *bouledogue* (139.19-154.11), *chien* (139.21-154.13), *bouledogue* (139.25-154.18), *loup* (139.27-154.19), *animal* (139.31-154.24), *chien* (139.35-155.1), *bouledogue* (139.43-155.8), *bouledogue* (140.4-155.13), *hydre* (140.13-155.22), *poulet* (140.22-156.4), *bouledogue* (141.5-157.4), *merle* (141.8-157.7).
- 3.3(35): *crocodiles* (141.13-157.12), *dragon* (141.28-158.3), *tigre* (141.32-158.7), *serpent* (141.33-158.8), *aigle* (142.1-158.17), *dragon* (142.4-158.20), *dragon* (142.7-158.23), *aigle* (142.8-158.25), *dragon* (142.10/11-158.27), *aigle* (142.12-159.1), *dragon* (142.14-159.3), *aigle* (142.16-159.5), *aigle* (142.18-159.7), *tigre* (142.21-159.11), *aigle* (142.22-159.12), *aigle* (142.24-159.14), *serpent* (142.28-159.19), *dragon* (142.29-159.20), *aigle* (142.32-159.23), *tigre* (142.40-160.2), *aigle* (143.3-160.10), *dragon* (143.6-160.13), *aigle* (143.7-160.14), *dragon* (143.9-160.16), *aigle* (143.11-160.18), *sangsue* (143.12-160.19), *dragon* (143.14-160.22), *dragon* (143.17-160.25), *tigre* (143.17-160.25), *aigle* (143.18-160.26), *aigle* (143.19-160.27), *dragon* (143.24-161.5), *aigle* (143.28-161.9), *dragon* (143.29-161.10), *dragon* (143.35-161.17).
- 3.4(19): *oiseaux* (144.1-162.1), *squales* (144.5-162.6), *ver de terre* (144.13-162.14), *porc* (144.16-162.17), *punaise* (144.22-162.23), *hérisson* (144.28-163.1), *kakatoès* (144.32-163.5), *pivert* (144.32-163.6), *chouette* (144.33-163.6), *animaux* (144.36-163.9), *taupe* (144.36-163.10), *casoar* (144.36-163.10), *flamant* (144.37-163.10), *âne* (144.37-163.11), *grillon* (144.40-163.14), *crapaud* (145.1-163.15), *lion* (145.7-163.21), *morpion* (145.15/16-164.2), *vipère* (145.16-164.2).
- 3.5(22): *coqs* (146.6-165.9), *poules* (146.6-165.9), *araignées* (146.26-166.6), *coqs* (146.38-166.18), *poules* (146.38-166.18), *poules* (147.4-166.25), *coqs* (147.5-166.25), *bélier* (147.33-167.27), *anguille* (147.40-168.7), *poules* (150.20-172.14), *coqs* (150.21-172.14), *larve* (152.38-176.13), *baleines* (154.14-178.22), *crabe* (154.17-178.25), *poulpe* (154.17-178.25), *requin* (154.18-178.26), *boa* (154.18-178.27), *colimaçon* (154.19-178.27), *scorpions* (155.9-180.6), *troupeaux* (155.17-180.15), *buffles* (155.17-180.15), *pou* (156.3-181.18).
- 4.1(6): *grenouille* (157.3-183.4), *requin* (157.7-183.8), *guêpes* (157.22-184.7), *grillons* (158.5-184.21), *corail* (158.30-185.18), *singe* (159.7-186.11).

- 4.2(27): *mouches* (160.22-188.14), *rhinocéros* (160.22-188.14), *mouches* (160.24-188.16), *âne* (161.9-189.17), *âne* (161.18-189.27), *épervier* (161.23-190.3), *moineau* (161.23-190.3), *âne* (161.23-190.4), *ténia* (161.24-190.4), *mouches* (161.26-190.7), *rhinocéros* (161.28-190.9), *rhinocéros* (161.34-190.15), *rhinocéros* (161.38-190.19), *mouche* (161.39-190.19), *âne* (162.5-190.28), *âne* (162.6-191.1), *coq* (162.10-191.6), *coqs* (162.11-191.7), *oiseaux* (162.14-191.10), *coq* (162.15-191.11), *perroquet* (162.17-191.13), *chèvre* (162.19-191.16), *poissons* (162.21-191.18), *espadon* (163.28-193.13), *baleine* (163.29-193.14), *kangourous* (163.31-193.16), *poux* (163.32-193.17).
- 4.3(7): *thon* (164.34-195.11), *acantophorus serraticornis* (165.3-195.20), *orang-outang* (165.8-195.25), *vautours* (165.23/24-196.14), *loup* (169.5-202.1), *mammifères* (169.14-202.11), *animal* (169.15/16-202.12).
- 4.4(13): *poux* (169.22-203.18), *pourceaux* (169.22-203.18), *parasites* (169.32-203.3), *crapauds* (169.37-203.9), *caméléon* (170.3-203.14), *vipère* (170.8-203.20), *hérissons* (170.14-203.26), *chien* (170.15-203.27), *crabe* (170.17-204.1), *méduses* (170.19-204.3), *monstres* (170.26-204.10), *taureau* (170.42-204.27), *rouge-gorge* (171.25-205.25).
- 4.5(7): *oiseaux* (172.11-206.23), *animaux* (172.34-207.22), *requin* (173.38-209.15), *fourmis* (174.27-210.20), *éléphant* (174.27-210.21), *oiseaux* (174.35-210.28), *nuage* (174.37-211.2).
- 4.6(9): *autruche* (175.34-212.16), *banc* (176.16-213.15), *cachalots* (176.16-213.15), *pourceau* (176.18-213.18), *pourceau* (176.39-214.11), *corail* (177.10-214.25), *animaux* (177.26-215.13), *troupeaux* (178.7-216.10), *pourceaux* (178.7-216.10).
- 4.7(47): *crapauds* (178.23/24-217.3), *canard* (179.15-218.7), *dauphins* (179.18-218.10), *bancs* (179.19-218.12), *poissons* (179.19-218.12), *torpille* (179.20-218.13), *anarnak* (179.21-218.14), *scorpène* (179.21-218.14), *marsouins* (179.25-218.18), *amphibie* (179.27-218.20), *monstre* (179.39-219.4), *palmipèdes* (179.40-219.5), *hippocampe* (180.1-219.9), *orfraie* (180.2-219.10), *taupe* (180.3-219.11), *cloporte* (180.3-219.11), *vermisseau* (180.3/4-219.12), *cormoran* (180.10-219.18), *narval* (180.19-219.28), *poisson* (180.34-220.14), *amphibie* (180.39-220.20), *amphibie* (180.39-220.20), *poissons* (180.41/42-220.22), *cétacés* (180.42-220.23), *bancs* (181.6-221.3), *poissons* (181.7-221.3), *baleine* (181.9-221.5), *poissons* (181.13-221.9), *pélican* (181.19-221.15), *oiseau* (181.22-221.19), *animal* (181.23-221.19), *cachalots* (181.33-222.2), *éléphants* (181.35-222.4), *amphibie* (181.36-222.5), *crabes* (182.1-222.14), *écrevisses* (182.1-222.14), *frégate* (182.4-222.17), *requin, ton pèlerinage* (182.13-222.25), *poissons* (182.20-223.6), *amphibie* (182.21-223.7), *meute* (182.28-223.14), *scolopendre* (182.32-223.18), *animaux* (182.34-223.21), *insecte* (182.37-223.23), *larves* (183.13-224.15), *cygne* (184.1-225.19), *poissons* (184.1-225.20).
- 4.8(4): *tortue* (184.29-226.20), *tortue* (185.40-228.20), *moustique* (186.30-229.25), *moustique* (186.38-230.5).
- 5.1(10): *bandes* (187.6-231.8), *étourneaux* (187.7-231.8), *étourneaux* (187.11-231.13), *oiseaux* (187.15-231.16), *étourneaux* (187.29-232.14), *mulet* (188.35-233.24), *musaraigne* (189.5-234.10), *rotifères* (189.8-234.12), *tardigrades* (189.8-234.13), *rat* (189.15-234.20), *rat* (189.16-234.21), *limace* (190.16-236.9), *pou* (190.18-236.11).
- 5.2(37): *crabes* (190.26-236.20), *scarabée* (190.31-236.25), *animal* (190.36-237.6), *vache* (190.37-237.7), *scarabée* (191.12-237.21), *stercoraires* (191.15-237.24), *oiseaux* (191.15-237.24), *pélicaninés* (191.22-238.4), *fou* (191.23-238.5), *pélican* (191.23-238.5), *cormoran* (191.23-238.5), *frégate* (191.23-238.5), *fou* (191.24-238.6), *frégate* (191.25/26-238.7), *cormoran* (191.27-238.9), *oiseau* (191.41-238.24), *oiseaux* (192.4-239.2), *insecte* (192.17-239.14), *pélican* (192.22-239.20), *scarabée* (193.11-240.23), *vautour des agneaux* (193.13-240.26), *grand-duc de Virginie* (193.13-240.26), *scarabée* (193.16-241.1), *vautour des agneaux* (193.37-241.23), *grand-duc de Virginie*

- (193.38-241.23/24), *scarabée* (193.40-241.25), *pélican* (194.20-242.21), *palmipède* (194.22-242.23), *scarabée* (194.22-242.23), *vautour des agneaux* (194.27/28-243.1), *grand-duc de Virginie* (194.28-243.1/2), *scarabée* (194.39-243.12), *grand-duc de Virginie* (194.43-243.17), *chien* (195.1-243.18), *vautour des agneaux* (195.3/4-243.20), *pélican* (195.9-243.25), *scarabée* (195.15-244.4).
- 5.3(11): *grenouilles* (196.8-245.12), *troupe* (196.8-245.13), *flamants* (196.9-245.13), *hérons* (196.9-245.14), *eider* (196.12-245.16), *animal* (196.33-246.11), *animal* (196.40-246.18), *hippopotame* (197.30-247.24).
- 5.4(7): *python* (199.1-249.24), *boa* (199.3-250.1), *basilic* (199.16-250.14), *serpenteira* (199.33-251.3), *isard* (199.42-251.12), *serpent* (200.16-252.1), *tigre* (201.4-253.4).
- 5.5(3): *vampire* (203.39-257.15), *serpent* (204.11-258.1), *chevaux* (205.29-260.8).
- 5.6(13): *cheval* (206.39-262.8), *animaux* (207.1-262.11), *grillons* (207.10-262.20), *crapauds* (207.10-262.20), *mouche* (207.36-263.19), *libellule* (207.37-263.19), *hibou* (208.15-264.13), *milan royal* (208.17-264.15), *buses* (208.18-264.16), *milan royal* (208.40-265.10), *coursier* (209.36-266.21), *cheval* (210.3-267.4), *cheval* (210.20-267.21).
- 5.7(22): *araignée* (210.26/27-268.3), *insecte* (210.31-268.7), *petits* (211.11-269.27), *tarentule* (211.16-269.4), *tarentule* (212.2-270.6), *araignée* (212.8/9-270.13), *tarentule* (212.15-270.20), *araignée* (213.9-272.1), *cygnes* (213.21-272.14), *marcassins* (215.5-275.3), *sanglier* (215.21-275.19), *chacals* (215.32-276.2), *animaux* (215.35-276.5), *castors* (215.35-276.6), *fulgore porte-lanterne* (215.36-276.6), *loup* (215.38-276.8), *ruches* (215.40-276.11), *troupeau* (216.20-277.7), *bœufs* (216.20-277.7), *chien* (216.23-277.10), *araignée* (217.23-278.25), *phalènes* (218.2-279.19).
- 6.1(1): *poule cochinchinoise* (219.6-281.7).
- 6.2(4): *minotaure* (222.3-285.18), *grillon* (222.21-286.9), *fourmis* (222.37-286.25), *canard* (223.24-287.27).
- 6.3(8): *chouette* (224.17-289.8), *oiseaux* (224.37-289.28), *rats* (224.40-290.3), *animal* (224.41-290.4), *rongeurs* (224.42-290.5), *chat* (226.3-291.24), *chien* (226.8-292.1), *animal* (226.8-292.2).
- 6.4(11): *cygnes* (227.40-294.24), *engoulevent* (227.43-294.27), *kakatoès des Philippines* (229.2-196.17), *bouledogues* (229.10-296.25), *rossignol* (229.23-297.10), *hyène* (229.30-297.17), *loup* (229.33-297.21), *cygnes* (229.42-298.2), *un de complètement noir* (229.43/230.1-298.3/4), *troupe* (230.1-298.4), *crabe tourteau* (230.3-298.6).
- 6.5(4): *niché* (232.5-301.11), *chien* (232.33-302.11), *poisson* (234.40-305.21), *rhinocéros* (234.43-304.24).
- 6.6(5): *chat angora* (235.8-306.7), *petits* (235.11-306.10), *dindon* (235.31-307.5), *coq* (236.24-308.8), *crabe tourteau* (236.26-308.9).
- 6.7(17): *canari* (237.36-310.7), *serin* (238.4-310.19), *serin* (238.5-310.26), *oiseau* (238.8-310.23), *serin* (238.11-310.26), *oiseau* (238.22-311.9), *serin* (238.26-311.13), *oiseau* (238.30-311.17), *chienne* (238.38-311.26), *serin* (238.39-311.27), *oiseau* (239.2-312.5), *chienne* (239.2-312.5), *serin* (239.6-312.9), *oiseau* (239.9-312.13), *chienne* (239.24-312.27), *chienne* (239.29-312.5), *canari* (240.12-314.3).
- 6.8(22): *crabe tourteau* (241.20-316.3), *vigogne* (241.21-316.4), *animal* (241.25-316.8), *crabe tourteau* (242.8-317.2), *crabe tourteau* (242.32/33-317.27), *brebis* (242.38-318.5), *escargots* (242.41-318.8), *écrevisses* (242.41-318.8), *élan* (243.30-319.14), *brebis* (243.35-319.19), *crabe* (243.41-319.24), *crabe* (244.3-320.1), *crabe tourteau* (244.6-320.5), *animal* (244.10-320.9), *cygnes* (244.23-320.23), *bande* (244.26-320.25), *oiseaux* (244.26-320.25), *corbeau* (244.29-321.1), *palmipèdes* (244.30-321.2), *bande* (244.34-321.6), *cygnes* (244.34-321.6), *oiseau* (244.36-321.8).
- 6.9(4): *chien* (246.1-323.3), *chien* (246.10-323.13), *chien* (246.15-323.17), *chien* (246.27-324.2).

6.10(18): *poisson* (247.38-326.8), *poisson* (248.1-326.10), *poisson* (248.3-326.12), *crabe tourteau* (248.8-326.17), *poisson* (248.10-326.19), *albatros* (248.14-326.23), *poisson* (248.14-326.24), *crabe tourteau* (248.17-326.26), *poisson* (248.19-326.28), *rhinocéros* (248.25-327.7), *araignées* (248.28-327.10), *coq* (249.1-327.26), *crabe tourteau* (249.7-328.4), *cheval* (249.8-328.5), *rhinocéros* (250.3-329.16), *rhinocéros* (250.13-329.26), *pachyderme* (250.17-330.2), *créatures* (250.20-330.5).

4. Conclusión

Subrayemos, una vez presentado nuestro bestiario, los datos más relevantes del mismo: *Les Chants de Maldoror* acumula 214 diferentes figuras teriomórficas a lo largo de sus 6 cantos, cuya cifra total de ocurrencias, contando las repeticiones, asciende a 674. Al excluir los nombres colectivos de animales (*vid. supra* n. 24), nos restarían 203 zoónimos repartidos en 651 apariciones. La densidad animal en la obra evoluciona, empero, como dedujo Paris (1972: 87): el tercer canto cuenta el máximo número de zoónimos, mientras que el sexto presenta la cifra más baja (*vid. supra* 3.2). El papel de lo animal en *Les Chants de Maldoror* se revela, sin embargo, aún más acusado de lo que se ha venido afirmando.

Bibliografía

- ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie Française*. Recuperado el 14-V-2023 de <https://www.dictionnaire-academie.fr/>.
- ALONSO GARCÍA, A. I., «Metamorfosis ducasianas: un universo inestable», *Barcarola. Revista de creación literaria* 68-69 (2006), 155-166.
- BACHELARD, G., *Lautréamont*. París: José Corti 1939.
- BAYÓN, M., *Lautréamont*. Madrid: EPESA 1973.
- BONNET, M., «Sur Lautréamont et Georges Dazet», *Revue d'Histoire littéraire de la France* 74.3 (1974), 392-401.
- CARADEC, F., *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*. París: Gallimard 1975.
- FAURISSON, R., *A-t-on lu Lautréamont?*. París: Gallimard 1972.
- ICHIJO, Y., «Images du Poulpe dans *Les Chants de Maldoror*», *Études de langue et littérature françaises* 91 (2007), 110-124.
- LAFLÈCHE, G. (ed.), *El bozo. Édition critique scientifique des «Chants de Maldoror» et des «Poésies»*. 1992-2022. Recuperado el 14-V-2023 de: <http://singulier.info/ma/index.html>.
- LASSALLE, J. P., «Le bestiaire de Lautréamont: classement commenté des animaux», *Anthropozoologica. Publications Scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle* 42.1 (2007), 7-18.
- LAUTRÉAMONT, C. DE, *Les Chants de Maldoror*. Texto digitalizado en Project Gutenberg. Recuperado el 14-V-2023 de: <https://www.gutenberg.org/files/12005/12005-h/12005-h.htm>.
- LES TRÉSORS DE LYS, *Lautréamont*. Recuperado el 14-V-2023 de: http://les.tresors.de.lys.free.fr/poetes/lautreamont/menu_lautreamont.htm.
- MASSON, A., *L'œuvre de Lautréamont, une parodie proliférante. Analyse littéraire et propositions pour la classe de français*. Tesis de máster, Universidad Católica de Lovaina 2021. Recuperado el 14-V-2023 de: <https://dial.uclouvain.be/memoire/ucl/object/thesis:32004>.
- MATEOS MEJORADA, S., «La dinámica de la destrucción en *Les Chants de Maldoror*», *Revista de Filología Francesa* 4 (1993), 119-133.
- MOURE PAZOS, I., *El Bestiario del Conde de Lautréamont: la invocación daliniana*. Tesis de doctorado, Universidad de Santiago de Compostela 2010. Recuperado el 14-V-2023 de: <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=912498>.
- MOURE PAZOS, I., «*Les Chants de Maldoror* y *La Biblia* a través de la iconografía

- bestiaria», *Castilla. Estudios de Literatura 2* (2011), 253-270.
- PARIS, A., «Le bestiaire des *Chants de Maldoror*», en: Fédy, P., Paris, A., Poiron, J. M. y Rochon, L. (eds.): *Quatre lectures de Lautréamont*. París: Nizet 1972, 78-143.
- PHILIP, M., *Lectures de Lautréamont*. París: Armand Colin 1971.
- PLEYNET, M., *Lautréamont par lui-même*. París: du Seuil 1967.
- POIRON, J. M., «Les combats de Maldoror», en: Fédy, P., Paris, A., Poiron, J. M. y Rochon, L. (eds.): *Quatre lectures de Lautréamont*. París: Nizet 1972, 145-228.
- ROCHON, L., *Lautréamont et le style homérique*. París: Lettres Modernes Minard 1971.
- SANZ, T., «Un refuge redoutable: la nature chez Lautréamont», *L'Esprit Créateur 46.2* (2006), 42-45.
- VIROUX, M., «Lautréamont et le docteur Chenu», *Mercure de France 1* (1952), 632-643.
- WADE, C., «The Importance and Implications of Animal-Human Figures in *Les Chants de Maldoror*», *L'Esprit Créateur 18.4* (1978), 47-65.
- WALZER, P. O. (ed.), *Lautréamont. Germain Nouveau. Œuvres complètes*. París: Gallimard 1970.
- YELIN, J., «Inventario del mal. Imaginarios teriomorfos en *Los Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont», *Especulo. Revista de Estudios Literarios 31* (2005).
- ZOCCHI, F., «Il "Bestiaire" di Lautréamont», *Francia. Periodico di Cultura Francese Napoli 18* (1976), 83-95.
- PARIS, A., «Le bestiaire des *Chants de Maldoror*», en: Fédy, P./ Paris, A./ Poiron, J. M./ Rochon, L. (eds.): *Quatre lectures de Lautréamont*. París: Nizet 1972, 78-143.
- PHILIP, M., *Lectures de Lautréamont*. París: Armand Colin 1971.
- PLEYNET, M., *Lautréamont par lui-même*. París: du Seuil 1967.
- POIRON, J. M., «Les combats de Maldoror», en: Fédy, P./ Paris, A./ Poiron, J. M./ Rochon, L. (eds.): *Quatre lectures de Lautréamont*. París: Nizet 1972, 145-228.
- ROCHON, L., *Lautréamont et le style homérique*. París: Lettres Modernes Minard 1971.
- SANZ, T., «Un refuge redoutable: la nature chez Lautréamont», *L'Esprit Créateur 46.2* (2006), 42-45.
- VIROUX, M., «Lautréamont et le docteur Chenu», *Mercure de France 1* (1952), 632-43.
- WADE, C., «The Importance and Implications of Animal-Human Figures in *Les Chants de Maldoror*», *L'Esprit Créateur 18.4* (1978), 47-65.
- WALZER, P. O. (ed.), *Lautréamont. Germain Nouveau. Œuvres complètes*. París: Gallimard 1970.
- YELIN, J., «Inventario del mal. Imaginarios teriomorfos en *Los Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont», *Especulo. Revista de Estudios Literarios 31* (2005).
- ZOCCHI, F., «Il Bestiaire di Lautréamont», *Francia. Periodico di Cultura Francese Napoli 18* (1976), 83-95.

La rebelión de las zorras. Disidencias vulpinas en las fábulas y cuentos de los siglos XVIII y XIX

MIGUEL RODRÍGUEZ GARCÍA

miguelangel.rodriguez@lsi.uned.es

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen

Aunque algunos han cuestionado el valor de la fabulística para los estudios de animales, a lo largo de los siglos XVIII y XIX se publican en España fábulas y cuentos de animales que ponen en tela de juicio la superioridad de los seres humanos frente al resto de criaturas. Estudiaremos varios ejemplos literarios de uno de los animales más ubicuos de nuestra tradición cultural: el zorro. Si bien la fabulística española ha escarmentado al zorro en muchos de sus enfrentamientos con el ser humano, en las centurias del XVIII y XIX hemos encontrado varios núcleos de resistencia: textos en los que los zorros reflexionan sobre la domesticación, evidencian la ingratitud del ser humano en su trato de otros animales o desenmascaran su hipocresía con respecto de la caza y el consumo de carne. Textos, en suma, en los que los zorros desafían el pensamiento antropocéntrico que impera en la época.

PALABRAS CLAVE: Zorro, fábula, cuento, siglo XIX, antropocentrismo.

Abstract

Although many have questioned the value of fables for Animal Studies, throughout the 18th and 19th centuries there were some fables and animal tales published in Spain that questioned the superiority of human beings over other creatures. We will study various literary examples of one of the most ubiquitous animals in our cultural tradition: the fox. Even though Spanish fables have punished the fox in many of its confrontations with humans, in the 18th and 19th centuries we have found several places of resistance: texts in which foxes reflect on domestication, criticise the ingratitude of humans in their treatment of other animals or expose their hypocrisy regarding hunting and meat consumption. Texts, in short, in which foxes challenge the anthropocentric mentality that prevails at the time.

KEY WORDS: Fox, fable, folktale, nineteenth century, anthropocentrism.

1. Introducción

El zorro es un personaje omnipresente en la fábula desde los tiempos de Esopo, comúnmente en el papel de *trickster*, aunque se puede trazar su linaje literario hasta los proverbios y fábulas mesopotámicos¹. El zorro en Occidente ha gozado de una reputación ambivalente a lo largo de la historia, tanto dentro como fuera de las letras². Pero si hay algo que la fábula le puede otorgar al zorro es la posibilidad de defenderse de los ataques del hombre mediante el lenguaje humano. Incluso en géneros tan antropomórficos como las fábulas y los cuentos de animales, el zorro puede alzar su voz, oponerse a la tiranía del hombre, cuestionar su gobierno de los animales, dar testimonio de sus padecimientos y denunciar su falsedad moral. En este sentido, el antropomorfismo de los personajes no supone ningún escollo y, de hecho, contribuye a confrontar

1 Se encontrará un resumen de la *Fábula del Zorro* de la literatura académica en Sax (2001: 117).

2 Sobre el temor al lobo, los destrozos provocados por este y por el zorro, y las medidas dispuestas para su exterminio durante el siglo XVIII y principios del XIX, véase Morgado García (2015: 234-241). En cuanto a la reputación fabulística de la zorra, se ha de notar su envilecimiento –respecto de la fabulística griega– a partir del apólogo medieval, como ya apuntó Rodríguez Adrados (1992: 385).

dialécticamente al zorro con el hombre (o con los animales que lo representan) en un debate en el que se contrastan sus intereses y su visión sobre la naturaleza y el mundo.

Así pues, los textos que se comentarán a continuación –una selección de fábulas y cuentos de animales escritos en español, entre los siglos XVIII y XIX, y protagonizados por el zorro– posibilitan lecturas sobre el antropocentrismo y el zoocentrismo (o, si se prefiere, biocentrismo); esto es, la igualación en derechos y en la consideración ética de todos los animales con respecto del ser humano. También demuestran que estas antiguas narrativas, de máxima importancia para la construcción de los estereotipos culturales de los animales, todavía nos brindan lecturas valiosas desde un punto de vista acorde con los postulados de los estudios de animales.

En esta travesía será el papel del zorro como *trickster*³ el que le permita transgredir los límites de su condición natural y desafiar la superioridad del hombre, valiéndose del potencial crítico consustancial a la fábula⁴ para colocarlo en una complicada tesitura moral. Este proyecto puede servir para redibujar las fronteras entre los seres humanos y otros animales o para hacerlas más patentes, volviendo al lector consciente de estas y, en ocasiones, problematizándolas o expresando el germen de un pensamiento animalista aún larvado en la época.

2. Testimonios de zorras: una historia de persecución

Primero de todo, conviene apuntar que la fábula ha sido desestimada por ciertos autores conocidos de los estudios de animales⁵. Estos autores consideran que los animales de la fábula se alejan en su conducta de sus referentes reales, que están dominados por impulsos humanos y que sirven a una finalidad didáctica. Pero como apuntó Harel (2009: 10-12), las fábulas pueden proporcionar información sobre las relaciones históricas entre seres humanos y animales si se aplica una lectura *literal* y no alegórica de las mismas, que forzosamente prescindirá de la moraleja, el componente, según Korhonen (2019: 221), más antropocéntrico de la fábula.

Las fábulas españolas dieciochescas y decimonónicas ofrecen testimonios sobre las ásperas circunstancias vitales del zorro y de otros animales como el lobo o la garduña, acechados por los cazadores, perseguidos por los propietarios de las granjas y en peligro a causa de las trampas. Existen otros textos en los que la voz poética o el propio personaje enumeran sus desdichas y las amenazas que lo acosan. No obstante, a veces los fabulistas le niegan la razón al personaje en la moraleja, o lo retratan como un falsario y echan por tierra cualquier potencial alegato animalista. Con todo, y con independencia de cuáles fueran las intenciones de los autores, el daño infligido a los zorros quedó plasmado en las páginas de sus obras y puede entenderse en tiempos modernos de una manera distinta de la que tal vez se pretendía en la época.

Un ejemplo literario de la persecución histórica que han padecido los zorros lo proporciona Samaniego (1826: 219-221), autor clave para el resurgimiento de la fábula española durante la Ilustración⁶. Samaniego refleja el sufrimiento de este animal y de su compañero, el lobo, en «El Raposo y el Lobo». Transcribiremos algunos de sus versos más reveladores:

Un triste Raposo
Por medio del llano
Márchaba sin piernas,

3 El papel del zorro como *trickster* en la cuentística europea ya lo señaló Pedrosa (2002: 134). También ejecuta dicho rol de embaucador en mitos y leyendas (Uther 2006: 138). Asimismo, los seis rasgos más frecuentes del *trickster* los sintetiza Hynes (1993: 34-45). Aunque no todos se cumplen en el zorro de la fábula de este periodo, tampoco es preciso para que el personaje pueda recibir dicha denominación.

4 Rodríguez Adrados (1979: 199) consideraba la crítica como “la fuerza motriz de la fábula”.

5 Véase al respecto Harel (2009: 10).

6 La bibliografía disponible sobre la vida y obra de Samaniego es abundante. Mencionaremos solo a algunos de sus estudiosos, como Emilio Palacios Fernández o Alfonso Ignacio Sotelo, de los que se podrá extraer más información.

Cual otro Soldado,
 Que perdió las suyas
 Allá en Campo Santo.
 Un Lobo le dijo:
 Hola, buen hermano:
 Diga: ¿en qué refriega
 Quedó tan lisiado?
 ¡Ay de mí! (responde)
 Un maldito rastro
 Me llevó á una trampa,
 Donde por milagro,
 Dejando una pierna,
 Salí con trabajo.
 Después de algún tiempo
 Iba yo cazando,
 Y en la trampa misma
 Dejé pierna y rabo (Samaniego 1826: 219-220).

No se reproducirá la respuesta del lobo, de la misma índole, que sospecha en los versos finales que ambos terminarán mal: uno en la trampa y el otro, en el rebaño.

Ibáñez de la Rentería⁷ (1797: 78-79), un autor que llegó a ocupar distintos cargos políticos, también traslada las miserias del zorro en «El Raposo»:

Mal hayan las narices,
 Y las patas del perro.
 (Un pícaro Raposo
 Iba entre sí diciendo.)
 Mal haya la fragancia
 Que despido del cuerpo,
 Pues se siente á dos leguas
 El rastro que yo dexo.
 Oh! mal hayan las trampas,
 Oh! mal hayan los cepos,
 Que nos tienen los hombres
 A cada paso puestos.
 Por tantas asechanzas
 Siempre lleno de miedo
 A valiente miseria
 Reducido me veo.
 Si esto se llama vida,
 De la vida reniego (Ibáñez de la Rentería 1797: 78).

Pero a pesar de sus quejas, el raposo enfilea al gallinero y la moraleja le reprocha su hipocresía.

Más ejemplos los suministra el doctor en Leyes, político y riojano Ángel Casimiro de Govantes⁸, en sus *Fábulas*, de 1833. Una alusión a la caza del zorro la encontramos en «Los

⁷ La faceta de Ibáñez de la Rentería como traductor de La Fontaine fue estudiada por Ozaeta Gálvez en su tesis doctoral, *Las traducciones castellanas de las Fábulas de La Fontaine durante el siglo XVIII* (1998) y en un artículo de 1999.

⁸ Se encontrará más información biográfica del autor en Agirreazkuenaga (2010: 269-272).

zorros y un caballo» (Govantes 1833: 24), donde esta especie le pregunta a un equino por qué los hombres los persiguen y este responde que “Dicen que en la malicia / Les quereis disputar el principado” (24), razón con la que la voz poética argumenta su censura de la envidia. Un poco más adelante, en «El raposo con la calavera» (Govantes 1833: 33-34), un zorro atraído a un cementerio por el olor de los cadáveres le dedica una acerba reprimenda al cráneo de un hombre, en la que se atisba la referencia a la fábula griega del *zorro y la máscara*⁹:

¿Dime tú, Calavera,
Fuiste de aquel perverso
Que me tiró un balazo
Hará como año y medio?
¿Ó fuiste del Alcalde
Que pagaba dos pesos
Á quien le presentaba
Un pobre zorro muerto? (Govantes 1833: 33).

La que está referenciando Govantes es una situación histórica: la caza de zorros y de lobos orquestada por las autoridades españolas durante todo el siglo XIX, que él tal vez hubiera podido conocer gracias a su formación en Leyes o a sus desempeños públicos, sancionada por distintas “Reales Cédulas” y “Reales Decretos” que se venían publicando desde finales del siglo XVIII y en los que se premiaba económicamente su caza e incluso se llegó a promover su erradicación por parte de la corona¹⁰. No obstante, el *epimitio* de esta última fábula de Govantes atenúa, a través de la alegoría, las denuncias del zorro, al equiparar sus actos de profanación (pues orina sobre la calavera) a los escritores que tratan con desprecio a los autores desaparecidos.

En «La zorra, la garduña y el caracol», del maestro de escuela Codoñer (1894: 103-105), la zorra y la garduña se encuentran y se relatan las fatigas que soportan con tal de abastecerse, con no poca socarronería por parte de la voz poética, que mitiga sus cuitas insinuando su carácter falso y perjudicial:

Después que hablaron gustosas
De su natural *afable*,
Su conducta inapreciable
Y de hazañas mil curiosas,
“¿Quién, dí, nos podrá tachar,
“(Dijo la Zorra atrevida),
“Para que hasta en la guarida
“Se nos venga á molestar?
“Ármanse celadas, lazos,
“(¡Vergüenza tengo al decirlo!)
“Para que, sin advertirlo,
“Demos de la muerte en brazos. [...]
“Yo, como sabes, querida,
“Soy bastante inteligente;
“No obstante, de trampa y diente
“Seis veces he estado herida;
“Y hoy mismo, sin ir mas lejos,
“En un corral me he metido,
“Y por milagro he salido
“De entre un grupo de conejos” (Codoñer 1894: 103-104; la cursiva es del autor).

⁹ Véase un resumen del contenido y transmisión de esta fábula en Rodríguez Adrados (2003: 39-40).

¹⁰ Véase al respecto Morgado García (2015: 239).

En la prensa del siglo XIX se encontrarán testimonios igualmente interesantes. En el *Diario de Córdoba* se publica «El león y el zorro» de forma anónima el 20 de enero de 1865. En esta fábula, la zorra escucha un ruido que le anuncia que los cazadores andan cerca. Intenta advertir al león, pero este, en su arrogancia, ignora sus avisos y paga el precio de su descaro con la vida. Hay que indicar que aquí la moraleja no sotierra las protestas del zorro, que reproducimos a continuación:

¡Desventurado de mí! Los cazadores se acercan, sí no me doy prisa en escapar, van á sacrificarme inhumanamente. También es mucho cuento que no dejen parar á uno ni en el fondo de los bosques. No basta que vivamos escondidos y alejados del trato social, que hasta á los montes han de venir los hombres á buscarnos («El león y el zorro» 20-I-1865: s. p.).

Los apólogos de los zorros presos en trampas son prolíficos y la moraleja generalmente se las arregla para responsabilizar a la zorra o para autorizar su castigo. «La zorra y el cepo», una fábula anónima (9-X-1892: 1) aparecida en *El Imparcial*, trata de una raposa que enseña a las demás a evitar las trampas por medio de su propia y nefasta experiencia. La historia refleja acontecimientos verosímiles: una zorra capturada por una trampa humana que ha de roerse la pata para huir. Si bien el objetivo del autor no consiste en censurar la brutalidad humana, le ofrece a la zorra la oportunidad de declarar el riesgo que suponen para los de su especie los cepos del hombre, sin refutarla moralmente. En otros textos se aprecia la violencia histórica ejercida contra el zorro. Así sucede en «El cazador y la zorra», de León y Olalla (1872: 87-88), fábula en la que el cazador atrapa a una zorra en un lazo y solo por hacerla rabiarse, la deja colgada, lo que posibilita que ella escape. La moraleja hace alarde de un agudo antropocentrismo:

*Que hay en el mundo animales
de instintos tan endiablados,
que por bien que se les coja
atándoles piés y manos,
al descuidillo más leve
nos juegan un lindo chasco.* (León y Olalla, 1872: 88; la cursiva es del autor).

Por más que se busque una lectura alegórica, la comparación y el ejemplo moral son de lo más desfavorecedores para el zorro.

3. Salvajismo contra domesticación

El tema de la domesticación, en cuanto que afirmación del dominio del hombre sobre la naturaleza, es de máximo interés para los estudios de animales. A fin de cuentas, el ser humano convive con gatos, perros y otras mascotas, y los caballos, bueyes, asnos y el ganado están íntimamente asociados al desarrollo de la humanidad y a la historia de sus contactos con los animales.

En general, parece que la tradición literaria no ha tratado demasiado bien a los zorros criados en cautividad. Un ejemplo de este asunto lo aporta «El Gallo Viudo», una fábula publicada de forma anónima (18-IX-1792: 46-47) en el *Correo de Murcia*. En este texto, un labrador se hace cargo de una zorra mansa, juguetona y alegre, que en nada se asemeja a las demás, e incluso le permite entrar en el gallinero sin perjuicio de su ganado. Un día en el que el dueño está ausente, la naturaleza de la raposa aflora, mata a las gallinas y entierra sus cadáveres. El hombre se enfurece con los zorros, pero el gallo denuncia su actitud hipócrita y le atribuye solo a él la culpa por la muerte de sus esposas, porque la zorra únicamente obedeció a su naturaleza.

Un relato similar sobre una zorra doméstica que perpetra un exterminio en un corral fue reproducido por Cortés (1615: 151) en *Libro y tratado de los animales terrestres y volátiles* y su modelo más lejano podría tratarse de una fábula griega anónima en la que un pastor cría a unos lobos que al fin destruyen su ganado (Rodríguez Adrados, 2001: 287-288).

En la tradición fabulística grecolatina cierto número de fábulas –algunas de ellas, muy antiguas– contraponen alegóricamente la libertad a la esclavitud. Si nos atenemos a la lección ética que se pretende inculcar nos alojaremos en un nivel antropocéntrico y epidérmico. En nuestra opinión, estos textos deben tenerse en cuenta como documentos literarios que revalorizan la fauna salvaje y que reflexionan sobre el padecimiento de los animales domésticos.

En algunas de las reelaboraciones de este tipo de fábulas que se encontrarán en los siglos XVIII y XIX españoles se hace apología de la servidumbre y se elogia al animal doméstico, pero no siempre ocurre así. El poeta liberal Cándido Salinas recoge en sus *Poesías* de 1856 una fábula titulada «El zorro y el faldero» (Salinas 1856: 88-91), muy apegada a este modelo. El zorro y el perro *faldero* –nótese ya las connotaciones despectivas del adjetivo– se cruzan, se saludan y contrastan sus modos de vida. El can anima a su camarada vulpino a que actúe como él, pero este, que se huele la trampa, recela de la propuesta. El perro da cuenta de las bajezas a las que lo someten: le pisan la cola, le aprietan el hocico, lame zapatos... El zorro no puede seguir aguantándolo y se marcha, orgulloso de su libertad. La moraleja esta vez aplaude al zorro, pero la alegoría moral lleva la comprensión de la fábula hacia derroteros políticos que hacen del faldero un trasunto de los serviles de la monarquía y del zorro un símbolo del liberalismo¹¹, con el que evidentemente se identifica el autor.

En esta línea se encuentra «El asno y la zorra», del autor de teatro José Estremera (1896: 82-83), cuyas *Fábulas* se publicaron en Barcelona a finales del diecinueve¹². El asno inicia la fábula con su parlamento, acusando a la zorra de sus características tropelías en contra de las gallinas, en tanto que él es recto y honrado. La zorra, que le agradece el consejo, no duda en despreciarlo, ya que gracias a su estilo de vida tiene su despensa pletórica de comida, mientras que el asno, por su mucho trabajo en servicio del hombre, solo obtiene como recompensa “poco pienso y muchos palos” (Estremera 1896: 83). La omisión de una moraleja explícita o al uso –rasgo típico de este autor– despliega a veces un mayor abanico de lecturas, que no estanca el texto en su alegorismo moral. De este modo, la fábula no solo celebra la existencia emancipada de los animales salvajes, desafiando el antropocentrismo y el gobierno del ser humano, sino que manifiesta los rigores y miserias a los que está sujeto el asno, uno de los animales más maltratados tanto dentro como fuera del mundo de las letras¹³.

4. La zorra y el vegetarianismo

Otro tópico que aparece en varias fábulas de esta época es la imposibilidad del vegetarianismo de la zorra. Esta cuestión (el vegetarianismo), muy importante desde el ángulo de vista de los estudios de animales, recibe un tratamiento moralista y alegórico, pero puede aprovecharse para extraer lecturas interesantes sobre el antropocentrismo en las fábulas. A fin de cuentas, el tema del vegetarianismo y el tabú de la carne poseen hondas resonancias históricas y culturales. En la tradición grecolatina, la Edad de Oro del hombre, a partir de la cual se produjo su progresiva degeneración, se caracterizaba por la inexistencia de esfuerzos y porque los seres humanos se alimentaban de vegetales sin la necesidad de cultivarlos. También la Biblia representa el pasado edénico del hombre como una etapa privilegiada, exenta de dolor y de trabajo, en la que Adán y Eva se sustentaban de toda clase de frutas y simientes (a excepción de

11 Hasta donde nosotros conocemos, esta es una de las pocas ocasiones en las que el zorro funciona como símbolo de algo que se presume positivo dentro de un contexto político (el bando liberal y su ideología, para el autor), al menos en lo que concierne a las fábulas y cuentos de animales españoles de este periodo.

12 Aunque este libro de *Fábulas* se imprime sin fecha, Baquero Goyanes la fechaba, según Beser (2008: 195), en 1896, dato al que nos acogeremos con cierta cautela. Se ha de notar que muchos de estos textos fueron publicados asimismo en *Fábulas y cuentos* (1890), también de Estremera.

13 Sobre el papel histórico, literario y cultural del asno, puede verse *Tratado del burro y otras bestias* (2012), del antropólogo Campo Tejedor.

las manzanas). Se comprenderá entonces la relevancia de este antiquísimo tema y más desde la perspectiva que aquí se aplica.

A pesar de que el zorro real es un animal de nutrición omnívora, que no le hace ascos a la presa viva, pero que puede alimentarse de frutos y vegetales si resulta preciso, en las fábulas de este periodo a nuestro personaje se le ofrece como única opción válida la dieta cárnica.

En este sentido, sugerentes son los textos en los que la zorra dialoga sobre su dieta carnívora con animales generalmente herbívoros y de simbología positiva. Así ocurre en «La Oveja, y la zorra», publicada por M. M. M. (19-X-1793: 109) en el *Correo de Murcia* y más tarde probablemente plagada en sus *Fábulas* por Santa Coloma (1861: 17-19), quien fue militar y amante de la tauromaquia. En este texto, la zorra elogia a la oveja porque puede alimentarse de verdura y porque su vida es holgada, mientras que la de ella está plagada de peligros: perseguida por el hombre y constantemente amenazada de muerte, un testimonio más de sus calvarios. La oveja la anima a replique su dieta, pero ella le responde que las hierbas se le indigestan. En la fábula original se problematiza la situación de la zorra, que pretende excusarse a sí misma, pero en la versión de Santa Coloma se suprime el parlamento final y parcialmente exculpatorio del depredador, lo que potencia una única interpretación moral de obvios acentos antropocéntricos. Por su lado, Estremera (1896: 160-161) presenta una situación parecida en «La raposa arrepentida», fábula en la que la zorra, lamentándose de sus delitos, busca a una pura paloma y le pide que le indique cómo puede ser buena. El ave la invita a cesar las matanzas de gallinas, pero la raposa quiere saber de qué se mantendrá entonces. La paloma propone que la emule y que tome algarroba, pues para ella la virtud estriba en alimentarse solo de esta legumbre. La zorra, que no la puede digerir, asume que jamás podrá ser buena. Mientras la raposa se marcha, frustrada, murmura una observación que pone en tela de juicio a toda la humanidad:

[...] ¡Melindrosa!
 ¡Qué poca penetración!
 ¡No conoce el corazón
 humano de la raposa! (Estremera, 1896: 161; la cursiva es del autor).

Estremera posibilita la cavilación sobre el antropocentrismo a través de la dieta vegetariana que sugiere el bondadoso –y necio– pájaro, equiparando a la zorra y al ser humano en su apetito carnívoro y también en sus pecados. Si la zorra está condenada a no ser virtuosa jamás, el hombre no es que salga mucho mejor parado.

5. La hipocresía, la ingratitud y el abuso del hombre

Con todo, el potencial crítico de las fábulas puede aprovecharse para censurar el abuso de los seres humanos y su hipocresía en su trato de los animales. A esta clase de fábulas, que se encuentran en el repertorio esópico y en autores como John Gay y La Fontaine, Palmeri (2020, Cap. 5: párr. 1) las denomina “autocríticas”, pues en lugar de dirigir la atención hacia el comportamiento de los animales, sirven para examinar desde una perspectiva animalista la relación literaria e histórica del ser humano con otras especies. Algunas de estas fábulas con contenido autocrítico se han analizado más arriba, como, por ejemplo, «El Gallo Viudo», pero comentaremos unas pocas más que todavía no han sido mencionadas en este apartado¹⁴.

14 Debe matizarse que no todas las denuncias al ser humano que aparecen en las fábulas poseen un carácter autocrítico: en muchos casos, aun prescindiendo de la moraleja, la condena permanece afincada en un nivel alegórico; esto es, lo que se reprocha al hombre no es su trato de los animales, sino sus excesos, vicios o tachas morales: la envidia, la arrogancia, la mentira, etcétera. Un ejemplo de esta crítica vacua de contenidos animalistas lo aporta Govantes (1833: 31-32) en «El caminante y el raposo», una fábula en la que un zorro se ríe de un anciano al que se le cae la capa, el sombrero y hasta el peluquín por la acción del viento, en la que el personaje acusa al hombre de ser todo “farsa y fingimiento” (32). No censura este zorro su relación con otros animales, y si se reemplazase por un actor humano, la interpretación del relato sería idéntica.

Varios ejemplos de fábulas autocríticas los aporta Govantes. En «Los zorros y los hombres» relata Govantes (1833: 78-82) una presunta historia china sobre un pasado en el que los zorros cuidaban de las gallinas. Entonces apareció el hombre y trabó amistad con los zorros, pero el Diablo lo engañó para que les declarase la guerra. Los hombres les arrebataron sus aves y eso explica la causa de la enemistad entre ambos. De ahí que, desde entonces,

Las Raposas protestan
Contra el injusto robo,
Y mas y mas se empeñan
En coger las Gallinas,
Cuando se les presenta
La ocasion que ellas buscan
Con zorrall diligencia.
Á pesar de esto el Hombre
Hoy por su prepotencia
Las llama ladronazas:
Como si él no fuera
Tan ladron y tirano
Como los Zorros eran (Govantes, 1833: 81-82).

El riojano se sitúa del lado del zorro en «El Raposo Censor» (Govantes 1833: 63-66). En esta fábula, un raposo hambriento roba un pergamino (para comérselo) y huye del poblado antes de que salgan los aldeanos a matarlo. Cuando llega a su guarida, lo lee:

Aquel que conducido
Por la virtud amable
Á ser feliz aspire,
Haga aquello constante
Que la naturaleza
Dicta, cual sabia madre (Govantes 1833: 64).

Su sabiduría lo lleva a reflexionar:
Muy bien, dijo el Raposo:
Si esto es así, ¿por qué hacen
Los hombres aspavientos
Cuando el Raposo una ave
Pilla con gran fortuna
Acosado del hambre?
¿No es la naturaleza
De los Raposos madre?
¿No manda socorramos
Nuestras necesidades?
Y por una gallina
(Cuyo dueño quién sabe
Si será otro Raposo)
Todos gritan y salen
Contra el pobre Zorrillo
Y le llaman infame,
Y con palos y perros
Matan al miserable (Govantes 1833: 64-65).

En los siguientes versos critica la hipocresía de los hombres, a los que acusa de pregonar la virtud con palabras, pero no con hechos, ya que, si se encontrasen en su misma tesitura, devorarían el pergamino sin vacilar, en tanto que el zorro opina que sus lecciones deben preservarse y por eso se reprime.

Otro hombre, un cazador, es cuestionado por un zorro en «Quia nominor Leo» de Estremera (1896: 118). El raposo, que ha caído en una trampa, le pide al montero que le perdone la vida, pero este lo acusa de haber matado a sus gallinas. El zorro se excusa afirmando que el hombre no paga por las muertes de los conejos a los que abate en el monte y su interlocutor se indigna. Cuando el depredador puntualiza que la diferencia entre los delitos de ambos es nula, el cazador insiste en su opinión apelando a una llamativa razón: “porque sí”. Desde un plano simbólico, la fábula critica el abuso de autoridad de los poderosos, lo que solo intensifica el desvalimiento del zorro –un animal que ni siquiera en el bosque está a salvo– frente al omnipotente ser humano. La referencia en latín del título, *quia nominor leo*, procede de un grupo de fábulas semejantes a las de la *parte del león* y presentes tanto en la obra de Babrio como en la de Fedro, en las que un león reclama para sí todo el botín de su caza con otros animales sirviéndose de su condición de rey como argumento legitimador¹⁵. El despotismo del que hace gala el monarca felino es aquí heredado por el cazador humano, cuya falsedad moral en su relación con el zorro y con otros animales queda perfectamente retratada.

Por último, y como sucedía con el conjunto de apólogos acerca de la domesticación, el cuestionamiento del hombre por su trato de los animales encuentra otro referente clásico y muy difundido en la cuentística de animales: la historia del animal ingrato¹⁶. Hemos localizado en la prensa tres versiones de este relato. La primera que se comentará, la más ajustada al esquema habitual, se titula «El caballero y la serpiente» y fue publicada por C. L. en *La crónica* el 18 de agosto de 1880 (s. p.). En este cuento, un caballero salva a una serpiente que inmediatamente después pretende estrangularlo. El hombre se pregunta si ese es el pago adecuado por su auxilio –de ahí el tema de la ingratitud– y acuerdan someter al ser humano a juicio para decidir si es apropiado que lo mate o no. Dan testimonio negativo del hombre una palmera y una fuente (en otras versiones los jueces tienden a ser animales domésticos), y finalmente aparece el tercer árbitro, una zorra que engaña a la sierpe para que el caballero pueda librarse de ella.

En principio, no hay nada en esta versión del cuento que permita extraer una lectura zoocéntrica, aunque es uno de los pocos textos que conocemos en los que la zorra apoya al ser humano. No obstante, las otras dos reelaboraciones de esta historia, también aparecidas en la prensa y traducidas de autores extranjeros –y viajeros– que pudieron haberlas recolectado durante sus travesías, presentan un panorama distinto. El viajero italiano Guglielmo Godio publicó en *El Imparcial*, el 21 de octubre de 1892 (s. p.), «Una fábula abisinia», cuento que corre paralelo al anterior, con tres diferencias significativas: la primera, que los dos jueces que anteceden a la zorra son un león y un asno que protestan de los abusos del hombre; la segunda, que la zorra está convencida de que el ser humano lleva la razón en su causa contra el reptil; y la tercera, el final. Tras deshacerse de la serpiente, el hombre le promete a la zorra unas gallinas en pago por su asistencia, pero al presentarse esta en su casa para reclamarlas, es recibida con puntapiés. La raposa se lamenta en los pasajes finales de su estupidez y comprende que el verdadero animal ingrato es el hombre.

La otra variante la traslada Xavier Manrier (7-IV-1896: s. p.) (probablemente, el viajero francés Xavier Marmier) a *La Iberia* con el título de «La recompensa humana. Cuento noruego». Sigue el modelo del anterior en casi todo lo sustancial, solo que aquí votan en contra del ser humano un perro y un caballo, y la zorra no está persuadida de la inocencia del hombre,

15 La fábula está indizada con el número 339 en el catálogo de Perry (1965: 484), que además menciona otras versiones.

16 Le corresponde el número 155 en el índice de Uther (2004: 107), quien indica que se documenta por escrito por primera vez en *Disciplina clericalis*, un ejemplario del siglo XII, de Pedro Alfonso de Huesca.

sino que recibe un soborno de gallinas. Cuando la zorra acude a por su recompensa, después de haberle salvado la vida al hombre, procede a atiborrarse de las aves, pero al día siguiente sufre los palos de los criados que descubren el destrozo. Aunque postular un parentesco genético podría parecer arriesgado, la solución de estas versiones del cuento de la serpiente ingrata recuerda al tipo 154A§ del catálogo de El-Shamy (2004: 60), según el cual –en algunas de sus variantes– el zorro recibe como recompensa una bolsa de perros en lugar de las gallinas prometidas por el ser humano.

Estos dos últimos relatos que hemos comentado carecen de moraleja (después de todo, son cuentos, no fábulas) y ambos coinciden en afirmar la ingratitud del ser humano no solo con los de su propia especie, sino y, sobre todo, con los demás animales: animales más o menos simbólicos, como el león, y otros más cercanos a la realidad vivencial de los españoles como lo son el perro, el asno y por supuesto, la zorra. Esto último no es de extrañar. En general, es de esperar que dentro de las propias fábulas y cuentos de animales se encuentre más compasión dirigida hacia las especies útiles para el hombre: animales domésticos como perros¹⁷, gatos¹⁸ e incluso asnos¹⁹, aunque hemos advertido unos pocos casos en el que se respalda a depredadores feroces tales que los leones²⁰.

6. Conclusiones. Una rebelión abocada al fracaso

Pese a estos ejemplos que se han aportado, el número de textos en los que la zorra desafía la soberanía del ser humano, en los que denuncia sus abusos o en los que expone sus padecimientos, no es demasiado elevado. El antropocentrismo impone su ley en las fábulas y cuentos de animales de este periodo y también fuera de la literatura: se trata de una mentalidad profundamente arraigada, que permea todas las capas de la cultura, la historia, la sociedad, las leyes y desde luego, de la tradición literaria. La rebelión de las zorras contra el hombre en la fabulística –o más bien, su *resistencia*– está abocada al fracaso desde el principio.

Con todo, no se puede menospreciar el valor de estos textos y autores que han relatado las miserias de los animales no humanos, que se han solidarizado con ellos o que han juzgado con dureza al hombre por su comportamiento mezquino con otras especies, por más que anide simultáneamente en estos textos un significado alegórico. Aun así, resulta indispensable conocerlos para argumentar que el aprecio por otros animales y las críticas al hombre por su trato abusivo e hipócrita de otras especies llevan siglos produciéndose, y que las interacciones, constructivas y armoniosas entre los seres humanos y otros animales han sido testimoniadas e imaginadas en la literatura desde la Antigüedad.

Por último, esperamos haber demostrado que el antiguo género fabulístico, tan relevante para la fijación de los estereotipos culturales de los animales, todavía hoy puede ofrecernos lecturas valiosas sobre las relaciones históricas y literarias de la humanidad con otras criaturas.

17 En «El Arrendador, el Perro y la Raposa», La Fontaine (1787: 267-271) ofrece uno de los mejores ejemplos de hipocresía humana en el trato de los perros. En dicha fábula el hombre sermonea a un mastín cuando se entera de que una raposa ha penetrado en su corral, pero el perro le cuestiona la propiedad de la regañina, ya que fue él quien dejó la puerta del gallinero abierta en un primer lugar. En pago por su sinceridad, el amo le propina una irracional paliza al cánido.

18 El autor extremeño Ollero (1878: 26-28) se opone al maltrato de los gatos en su fábula «El gatito blanco». En el segundo libro de sus fábulas denuncia el maltrato de un niño hacia un perro (Ollero 1878: 127-128).

19 Santa Coloma (1861: 93-94) usa al sabio elefante para concederle la razón al burro, que se queja de los abusos que comete contra él el ser humano, en «El asno y el elefante».

20 En «El león y los leoncillos» de Govantes, el león adulto avisa a sus cachorros de que incluso el más poderoso “Debe temer los tiros / De un corazón infame, / De un corazón maligno” (Govantes 1833: 26).

Bibliografía

- AGIRREAZKUENAGA, J. (dir.), *Diccionario Biográfico de Parlamentarios Españoles. Cortes de Cádiz. 1810-1814. Volumen II*. Madrid: Publicaciones de Cortes Generales 2010.
- BESER, S. «“Montecristo”: un relato de José Estremera», en: Amores, M. / R. Martín (coords.): *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*. Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo 2008, 191-202.
- C. L., «El caballero y la serpiente». *La cronica (sic). Periodico (sic) democrático de intereses morales y materiales, literatura y anuncios 1195 (18-VIII-1880)*, s. p.
- CODOÑER, A., *El amante de los maestros. Colección de fábulas en verso castellano, originales de P. Andrés Codoñer, Profesor de Instrucción Primaria Elemental*. Valencia: Imprenta de Emilio Pascual 1894.
- CORTÉS, J., *Libro, y tratado de los animales terrestres, y Volátiles, con la historia, y propiedades dellos; alabando de cada uno de los terrestres la virtud en que mas se auentajò, y señalò: con autoridad de Doctos, y Santos. Copuesto por Geronimo Cortes Valenciano. Al Doctor Domingo Ximeno de Llobera, Vifitador general deste Arçobispado de Valencia, por el Iluftrifsimo señor Fr. Don Ifidoro Aliaga*. Valencia: Juan Crisóstomo Garriz 1615.
- «El león y el zorro», *Diario de Cordoba (sic). De comercio, industria, administracion (sic), noticias y avisos 4343 (20-I-1865)*, s. p.
- EL-SHAMY, H. M., *Types of the Folktale in the Arab World. A demographically oriented Tale-Type Index*. Bloomington: Indiana University Press 2004.
- ESTREMERERA, J., *Fábulas*. Barcelona: Editor López. Librería Española 1896.
- «Fabula (sic), el Gallo Viudo», *Correo de Murcia 6 (18-IX-1792)*, 46-47.
- «Fabula (sic) en prosa. La zorra y el cepo», *El Imparcial. Diario Liberal Fundado por D. Eduardo Gasset y Artime (9-X-1892)*, 1.
- GODIO, G., «Una fábula abisinia», *El Imparcial. Diario Liberal fundado por D. Eduardo Gasset y Artime (31-X-1892)*, s. p.
- GOVANTES, Á. C. DE., *Fábulas, cuentos y alegorías morales del doctor D. Ángel Casimiro de Govantes*. Madrid: Imprenta de D. Eusebio Aguado 1833.
- HAREL, N., «The Animal Voice Behind the Animal Fable», *Journal for Critical Animal Studies VII-II (2009)*, 9-21.
- HYNES, W. J., «Mapping the characteristics of mythic tricksters: a heuristic guide», en: Doty, W. / W. J. Hynes (eds.): *Mythical Trickster Figures*. Tuscaloosa: University of Alabama Press 1993, 33-45.
- IBÁÑEZ DE LA RENTERÍA, J. A., *Fábulas en verso castellano. Por D. Josef Agustin Ibañez de la Rentería. Tomo II*. Madrid: Imprenta de Villalpando 1797.
- KORHONEN, T., «Anthropomorphism and the Aesopic Animal Fables», en: Mattila, R. / S. Ito / S. Fink (eds.): *Animals and their Relation to Gods, Humans and Things in the Ancient World*. Wiesbaden: Springer VS 2019, 211-231.
- LA FONTAINE, J., *Fábulas morales escogidas de Juan de la Fontaine. En verso castellano por Don Bernardo Maria (sic) de Calzada, Capitan (sic) del Regimiento de Caballeria (sic) de la Reyna (sic), y Socio de mérito de las Reales Sociedades Bascongada (sic) y Aragonesa. Tomo II*. Madrid: Imprenta Real 1787.
- LEÓN Y OLALLA, F. DE., *El aura de la niñez. Colección (sic) de fábulas, leyendas, cuentos y poesías morales para lectura y uso de todas las clases y en especial para las escuelas de instruccion (sic) primaria*. Madrid: Librería de educación de D. Manuel Rosado, 1872.
- MANRIER, X., «Cuentos de vieja. La recompensa humana. Cuento noruego», *La Iberia 14477 (7-IV-1896)*, s. p.
- M. M. M., «Fábula. La oveja, y la zorra». *Correo de Murcia 119 (19-X-1793)*, 109.
- MORGADO GARCÍA, A., *La imagen del mundo animal en la España Moderna*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz 2015.
- OLLERO, A. E., *Fábulas morales divididas en tres secciones especiales para niñas, niños y jóvenes adolescentes precedidas de una carta del gran poeta lírico D. Antonio Fernandez Grilo. Primera edicion (sic)*. Madrid: M. Romero, impresor 1878.
- PALMERI, F., «The Autocritique of Fables», en: Palmeri, Frank (ed.): *Humans and Other Animals in Eighteenth Century British*

- Culture. Representation, Hybridity, Ethics*. Edición ebook. Londres: Routledge 2020, Cap. 5.
- PEDROSA, J. M., *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*. Medusa Ediciones: Madrid 2002.
- PERRY, B. E., *Babrius and Phaedrus*. Londres: W. Heinemann 1965.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Historia de la fábula greco-latina (I). Introducción y de los orígenes a la edad helenística*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense 1979.
- , «'La zorra y el cuervo' en la Edad Media latina», en: VV. AA.: *Humanitas in honorem A. Fontán*. Madrid: Gredos 1992, 383-390.
- , *History of the Graeco-Latin Fable. Volume Three. Inventory and Documentation of the Graeco-Latin Fable*. Países Bajos: Brill 2003.
- SALINAS, C., *Poesias (sic) de Candido Salinas*. Oviedo: Imp. Y lit. Brid, Regadera y C. 1856.
- SAMANIEGO, F. M., *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Bascongado (sic), por Don Felix (sic) Maria (sic) Samaniego, del Numero (sic) de la Real Sociedad Bascongada (sic) de los Amigos del Pais (sic). Nueva Edicion (sic)*. Zaragoza: Roque Gallifa 1826.
- SANTA COLOMA, J., *Fábulas en variedad de metros por don José Santa Coloma*. Madrid: Imprenta a cargo de José A. Selles 1861.
- SAX, B., *The Mythical Zoo. An Encyclopedia of Animals in World Myth, Legend, & Literature*. California: ABC Clio 2001.
- UTHER, H. J., *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Part I: Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica 2004.
- , «The Fox in World Literature. Reflections on a 'Fictional Animal'», *Asian Folklore Studies* 65 (2006), 133-160.

El caballo, verdadero héroe de guerra en La Débâcle de Émile Zola

MARÍA CUSTODIA SÁNCHEZ LUQUE

mariacustodia.luque@urjc.es

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen

El propósito de este artículo es analizar, a través de un estudio de *La Débâcle*¹ (1892) el tratamiento dado por Zola a la ética animal. Coherente con su idea de contigüidad entre animalidad y humanidad, el autor muestra a Zéphir como el gran héroe de la novela. El escenario de guerra, con su sucesión de situaciones límite, propicia la exaltación de la maldad en el hombre. Dicha maldad contrasta con la nobleza de Zéphir y con su capacidad para sentir y manifestar emociones. Asimismo, se nos presenta el sufrimiento propio del desastre bélico de 1870 como una depuración de la podredumbre generada por el II Imperio, que permitirá el advenimiento de una nueva realidad, más justa y avanzada. Ahora bien, Zola deja claro que ese contexto de progreso y de ilustración que él propugna, no puede darse sin la consideración moral hacia los demás animales. Lejos de considerarlos simples comparsas, se les debe reconocer como actores activos de la Historia.

PALABRAS CLAVE: Zola, *La Débâcle*, caballo de guerra, zoopoética, ecocrítica.

Abstract

The purpose of this article is to analyze, through the study of *La Débâcle*, the treatment given by Zola to animal ethics. Consistent with his idea of contiguity between animality and humanity, the author shows Zéphir as the great hero of the novel. The war scenario, with its succession of extreme situations, incites the exaltation of meanness in men. Such meanness contrasts with Zéphir's nobility and his ability to feel and express emotions. Likewise, the suffering of the war disaster of 1870 is presented to us as a purification of the rottenness generated by the Second Empire, which will allow the advent of a new, more just and advanced reality. Now, Zola makes it clear that the context of progress and enlightenment that he advocates cannot occur without moral consideration for other animals. Far from considering them mere underlings, they should be recognized as active actors in History.

KEY WORDS: Zola, *La Débâcle*, war horse, zoopoetics, ecocriticism.

1. Introducción

El caballo ha sido durante milenios, una pieza indispensable de esa actividad humana que es la guerra. Sin embargo, como denuncia el historiador Éric Baratay (2017: 12), los investigadores en general, incluso los especialistas en temática militar han pasado por alto su contribución. Para estos últimos tan solo forman parte del material bélico y de la estrategia militar, desdeñando su naturaleza de seres vivos.

En este artículo proponemos invertir el enfoque y, siguiendo a Baratay, colocamos al caballo en el centro del devenir histórico, abriendo así la puerta a una Historia capaz de integrar a los grandes olvidados: la mujer, los pueblos extraeuropeos y, desde luego, los animales, intencionadamente tan soslayados.

¹ Las citas en español de esta obra que a continuación se incluyen, están referenciadas a la edición de 1974 de Forni, Círculo de amigos de la Historia. Las citas en francés remiten a la edición de 2017 de Okitoks Press.

Como afirma Claude Millet (2008: 9) los animales empiezan a padecer como nunca en el siglo XIX. Este periodo supone un punto de inflexión en el agravamiento de su sufrimiento y en la brutalización del trato que el hombre les dispensa: comienzo de la ganadería intensiva, explotación de los animales de tiro en las minas, grandes masacres de caballos en las guerras, cada vez más violentas, y vivisecciones en cadena en los laboratorios. En relación con estos cambios, empiezan a surgir en Europa nuevos discursos sobre la relación entre el humano y el animal. Coincidimos con Mehdi Lombardi (2015: 47) al destacar el papel primordial del librepensamiento y de la ciencia, liberada ya del dogma católico, en este cuestionamiento del modelo antropocentrista. El darwinismo, con su teoría de la evolución, muestra claramente que el hombre ocupa un lugar definido en el mundo animal, junto a los grandes simios y que hay una similitud entre las facultades mentales de humanos y animales, a los que se reconoce la capacidad de razonar. Se asiste, asimismo, a una pérdida de interés por el misterio cristiano, en favor de una mayor atracción por los misterios de la naturaleza. La ciencia del siglo XIX empieza a considerar la inteligencia del animal y a atribuirle sentimientos y pasiones, con lo que el hombre pierde su estatus de rey de la creación para ser, a ojos de los científicos, un mero simio evolucionado. Pero este reconocimiento de la filiación del animal al hombre no es exclusivo de la clase científica, sino que se extiende a otros sectores de la sociedad, cada vez más sensibles con la causa animalista. En efecto, en algunos países europeos comienza a organizarse un movimiento de protección animal. En *L'humanité confronté à l'animalité*, Tristan Grellet (2017) evoca el caso concreto de Francia, donde este fenómeno se traduce en una serie de medidas de gran trascendencia, que testimonian el progresivo sentimiento de rechazo hacia la brutalidad ejercida sobre estas criaturas, a saber: la creación, en 1810 de mataderos en París, que ponía fin a la práctica de sacrificar a los animales en los patios de las carnicerías o en plena calle; la prohibición, en 1833, de los combates de animales en la capital francesa; la fundación, en 1845, de la Sociedad Protectora de Animales (SPA); la elaboración de la Ley Grammont en 1850, condenando el maltrato infligido en público a los animales domésticos y que, como apunta Ponticelli (2015: 169), se inspiró en la ética kantiana, según la cual, la crueldad debilita la disposición a la piedad y la compasión, por lo que, si se quiere moralizar a los hombres, hay que desterrar el maltrato hacia los animales. Finalmente, en 1881 se crea la Liga popular contra la vivisección. Grammont tuvo que soportar, en la sesión parlamentaria, las burlas de los miembros de su propio partido, el conservador, que imitaban los gritos de los animales, aunque, gracias al apoyo del partido progresista, la ley fue aprobada. En el siglo XIX las personalidades que se decantan por las minorías oprimidas, como niños, mujeres, trabajadores y esclavos, son muy favorables a la protección de los animales, al ver en ellos a seres indefensos (Ponticelli 2015: 170). En este sentido, la causa de Zola a favor de los animales y su idea de la naturaleza, como un todo solidario, están relacionadas con su defensa de la justicia en todos los aspectos. Giovanni Dotoli (2013) pone de relieve la actualidad de las ideas de Zola sobre la ciencia, el trabajo, el capitalismo, la cuestión social, la política y la utopía, destacando su espíritu combativo y su amor por la libertad en el sentido más moderno del término. Ha pasado a la historia por el asunto Dreyfus, pero este asunto no es más que la válvula que hace explotar al Zola combativo desde hacía decenios. Para encontrar la actualidad de Zola hay que ver su obra con una perspectiva global (Dotoli 2013).

En este artículo, la relectura de *La Débâcle* desde la zoopoética y la ecocrítica nos permitirá poner de manifiesto un aspecto poco estudiado de Zola: su percepción descosificadora de los animales (que en su obra tienen consideración de seres sintientes) y del resto de la biosfera. Gracias a dicha perspectiva, evidenciaremos las “otras” consecuencias de los conflictos bélicos, más allá de las contempladas por el antropocentrismo, a saber, el sufrimiento animal y la destrucción de la naturaleza. Dado que los archivos militares se centran en los soldados, las referencias a las interacciones con los animales habría que buscarlas en otro tipo de documento más intrahistórico, como los testimonios de los combatientes, las cartas, las libretas de bolsillo en las que estos escribían sus experiencias durante el conflicto, y las novelas (Baratay

2017: 14-16). Este es el caso de *La Débâcle*, sobre la guerra francoprusiana de 1870, en la que Zola, haciendo gala de esa constante en su obra, que es la empatía animal, pone el acento en el sufrimiento del caballo de guerra².

La Historia oficial acostumbra a usar expresiones reveladoras de ese olvido deliberado que Éric Baratay (2017: 16) señala, como “el cañón del comandante regresa a galope”, personificación según la cual se trata de un armamento autónomo y movido manualmente, cuando, en realidad, lo remolcaban los equinos. Ciertamente, en *La Débâcle* encontramos formulaciones de este tipo: “Acompañando a la división, venían las ambulancias y el tren de equipajes, así como carretones de toda especie en los que se transportaba todo lo necesario para la autonomía del ejército” (Zola, 1974: 57)³. En este párrafo se habla de ambulancias, del convoy lleno de forraje, de furgones con provisiones, de carros con equipaje, etc., como si estos se movieran solos, obviando que lo hacían gracias a la tracción de los caballos. Sin embargo, esta omisión solo es atribuible en Zola a un acto reflejo, por la tradición de siglos, y nunca a un desprecio deliberado hacia estos seres. Una serie de rasgos predominantes en la novela avalan esta afirmación, a saber: 1) el reiterado tributo que el autor rinde a los equinos muertos en el campo de batalla; 2) la idea de contigüidad entre soldado y caballo, y 3) el discurso desmitificador acerca de los humanos, en contraste con la exaltación del caballo. A estos dos últimos aspectos nos referiremos con detalle en el corpus del artículo. Además, analizaremos la noción de guerra como reparación y la de derrota bélica como metáfora del fracaso debido al inmovilismo.

2. Contigüidad entre el hombre y el caballo

La idea de contigüidad entre soldado y caballo queda patente cuando, al describir la agonía o el padecimiento de un soldado, Zola yuxtapone, en las mismas líneas, la del caballo, situando a ambos en un plano de igualdad. Asimismo, vemos que Zola describe a Zéphir, el caballo protagonista en la novela, como un ser provisto de individualidad y de capacidad para sentir emociones e intercambiarlas con su amo. Como apunta Éric Baratay (2017: 15), tradicionalmente, los animales han sido considerados hasta tal punto como simples objetos, que las actitudes y los sentimientos para con ellos parecen puras proyecciones antropológicas que van en sentido único, del hombre al animal y nunca a la inversa. Zola pone de relieve, no solo en *La Débâcle*, sino también en otras novelas en las que aborda la temática ecuestre, como *Germinal* (1885), o *Le Docteur Pascal* (1893), que la relación es mucho más intensa y profunda, en los dos sentidos, y que los animales son actores activos, dotados de un yo álmico.

Siguiendo a Damien Baldin (2001: 50-52), no basta con entender el uso militar de estos animales para imaginar los lazos que se establecen entre el hombre y el caballo, sino que también hay que prestar atención a los sentimientos que nacen de esa convivencia. La muerte del caballo es vivida por el soldado como una transposición de la del camarada o, incluso, como la anticipación y la premonición de la suya propia. El psiquiatra militar Luis Crocq (1999: 199, citado por Baldin, 2001: 50-52) analiza el impacto psíquico que supone ver a un camarada

² La vida cotidiana de los caballos de guerra está marcada por las enfermedades, los accidentes y las heridas. A los padecimientos habituales en cualquier caballo de la sociedad civil, se añaden los inherentes a la contienda: las graves lesiones provocadas por las armas, las llagas producidas por los arneses, el hacinamiento y las condiciones extenuantes a las que son sometidos. Asimismo, las dolencias del aparato locomotor figuran entre las causas principales de indisposición de estos animales, a saber, las dislocaciones de rodilla por resbalones; los esfuerzos intensos de los menudillos y de los tendones; las llamadas osteítis por agotamiento y, sobre todo, las enfermedades del pie. Finalmente, la generalización del muermo –enfermedad infecciosa mortal, típica de los equinos, originada por la bacteria *Burkholderia mallei*– en el seno de los regimientos, se convirtió en la nota dominante de la patología del caballo de tropa en el siglo XIX hasta 1870, lo que lleva a pensar que esta pudiera causar en ellos tantos estragos como las armas en sí (Roche 2002: 23, 301, 308).

³ “Accompagnant la division, venaient les ambulances et le train des équipages, que suivait le convoi du corps tout entier, un immense convoi, des fourragères, des fourgons fermés pour les provisions, des chariots pour les bagages, un défilé de voitures de toutes sortes” (Zola, 2017 : 28).

sufrir. Si se tiene en cuenta la antropomorfización que los combatientes hacen de los caballos, la visión de estos animales muertos y malheridos puede llegar a resultar un aspecto muy traumático de la guerra.

Por otro lado, compartimos la observación de Corinne Saminadayar (1997: 218), según la cual, esta transposición de valores heroicos no solo se produce del hombre al caballo, sino también del hombre a la naturaleza, que se solidariza con el drama y que, como el caballo, es otra víctima inocente de esa devastación. La destrucción de los bosques es una táctica militar habitual para debilitar a las fuerzas enemigas, privándolas de recursos o de camuflaje ambiental⁴. El conocimiento de los textos zolianos permite constatar que la empatía del autor no se limita a las demás especies animales, sino que se extiende también al resto de la biosfera. En su artículo *Les paysagistes*, escrito en 1868, Zola manifiesta uno de los *leitmotif* de su obra, la sacralización de la naturaleza:

El campo vive para nosotros, con una vida conmovedora y fraternal, y por eso la visión de una gran encina, un seto de espino, una mancha de musgo, a menudo nos conmueve hasta las lágrimas [...]. Ese respeto y esa adoración por la naturaleza están en este momento en nuestra sangre (Zola, 1868)⁵.

Dicha sacralización se hace patente en *La Débâcle* al denunciar las secuelas de las batallas en el entorno natural, mediante un discurso poético basado en la personificación. El uno de septiembre de 1870, la división del general Margarita, acorralada en Sedán, recibe la orden de retroceder, atravesando el bosque de la Garenne. En la descripción de este trayecto, en el capítulo VII de la segunda parte, la naturaleza del bosque y el hombre se fusionan en un clamor de desesperación. Si en los capítulos del Paradou de *La Faute de l'abé Mouret* (1875), los elementos del bosque se aúnan con Serge y Albine para que se integren en el ciclo vital del universo y puedan consumir su amor, imitando el hieros gamos cosmogónico, en este fragmento de *La Débâcle*, el bosque y el hombre se funden para expresar el horror de la contienda. La naturaleza exhala un grito de dolor, que sorprende por su atemporalidad, al resumir siglos de devastación de tantos bosques por causa de las guerras:

Árboles centenarios caían tronchados como cañas; las hojas caían ininterrumpidamente, como una lluvia continua. Un terrible y trágico lamento se levantaba de cientos de gargantas paralizadas (Zola, 1975: 214)⁶.

Este pasaje se complementa con el que narra, en la tercera parte, el periplo de Prosper y Silvine en busca del cadáver de Honoré, para trasladarlo a su tierra natal y darle allí sepultura. Al describir el paso de estos dos personajes por el bosque de la Garenne, Zola recurre a la personificación, para referirse a esos árboles centenarios masacrados por los obuses, abatidos como gigantes con una solidez inmóvil de veteranos, cuyos troncos yacían agujereados como torsos humanos y cuyas ramas, afligidas, lloraban savia y manifestaban espanto. En efecto, la misma idea de contigüidad, que ya hemos analizado, entre animal y humano, se repite aquí entre este último y la naturaleza, al yuxtaponer, en los mismos párrafos, las personificaciones

4 <https://www.animal-ethics.org/los-animales-y-la-guerra/> [Última consulta el 5 de febrero de 2024].

5 “La campagne vit pour nous, d’une vie poignante et fraternelle, et c’est pour cela que la vue d’un grand chêne, d’une haie d’aubépine, d’une tache de mousse nous émeut souvent jusqu’aux larmes. [...] Ce respect et cette adoration de la nature sont à cette heure dans notre sang” [Notre traduction].

6 “[Le bois] était comme flagellé d’une tempête, tout agité et hurlant [...] des voix de plainte semblaient sortir des troncs fendus, des sanglots tombaient avec les ramures trempées de sève. On aurait dit la détresse d’une cohue enchaînée, la terreur et les cris de milliers d’êtres cloués au sol, qui ne pouvaient fuir, sous cette mitraille. Jamais angoisse n’a soufflé plus grande que dans la forêt bombardée [...], la forêt massacrée, qui, au milieu du sanglot des arbres expirants, s’emplissait peu à peu de la détresse hurlante des blessés!” (Zola, 2017: 124-125).

de los árboles muertos en el campo de batalla y la mención a los cadáveres de los soldados que se hallaban en este bosque. El fragmento que menciona a los soldados caídos fraternalmente junto con los árboles transmite un mensaje extremadamente poderoso: al vincular el horror por la devastación de la naturaleza al de la pérdida de vidas humanas, Zola está sustituyendo una perspectiva antropocentrista por otra más amplia, según la cual el hombre solo es parte integrante de un todo mucho más vasto. Con ello, el autor se muestra como uno de los precursores literarios, no solo de la zoopoética, sino también de la ecocrítica, al apoyar argumentos de plena actualidad, como los de los investigadores Eloy Martos Núñez y Aitana Martos-García (2015: 121-132), para quienes es preciso desmontar los discursos que han reducido a la naturaleza al papel de mero depósito de materias primas al servicio de la civilización.

Una escena de la segunda parte, en la que se muestra cómo los franceses son acorralados por las tropas enemigas, presenta a los respectivos ejércitos del rey de Prusia y del príncipe de Sajonia contemplando desde las alturas a sus víctimas, descritas como puntos negros, perdidos en la inmensidad de la naturaleza eterna y sonriente. Aquí se pone de relieve el fracaso de la política, que no sirve para que los humanos habiten con fraternidad y avenencia ese cosmos, en el que, como bien reza el fragmento, no son más que una minúscula mancha. Todo ello, bajo la mirada benévola y armoniosa de la madre naturaleza, cuyo infinito poder logra incluso reconciliar a los soldados de los bandos contendientes que, pese a haberse odiado en vida, cohabitan como hermanos bajo tierra. Así lo deja claro Zola, al citar dos trincheras, una para los alemanes y otra para los franceses, que se habían excavado juntas en el cementerio de Remilly. Los soldados de un ejército descansaban junto a los del otro, apaciguados en la tierra.

También los elementos cósmicos expresan su sufrimiento por los estragos de la conflagración. Así, en los pasajes sobre la derrota del bando francés en Froeschwiller, el 6 de agosto, el autor da cuenta de un cielo ansioso, sobrecogedor y palideciente, con ráfagas de viento cargadas de angustia.

3. *Discurso desmitificador*

En lo que respecta al discurso desmitificador acerca del hombre, frente al enaltecimiento de la imagen del caballo, Zola, fiel a su posicionamiento naturalista, no esconde la miseria humana en ninguno de sus aspectos. Dicho posicionamiento le hace recurrir incluso a la parodia. El personaje más caricaturizado de la novela es el responsable de haber llevado a su pueblo a una guerra que podría haberse evitado: el emperador Napoleón III, que a lo largo de la obra aparece y desaparece igual que un títere de teatro, “maquillado como una mujer para dar impresión de salud” (Zola, 1974: 135)⁷. La intencionalidad vulgarizadora del siguiente pasaje lo equipara a una marioneta en una obra de guiñol, idea reforzada por el hecho de que se lo contemple a través de una apertura: “A través de la abertura de una puerta mal cerrada, se podía ver al Emperador pasear frenéticamente de arriba a abajo, a pesar del insufrible dolor que padecía” (Zola, 1974: 209)⁸.

Pero el aspecto más brutal de la vileza humana lo constituyen sin duda las reiteradas contravenciones de las leyes de la guerra perpetradas por el bando prusiano, de las que ni siquiera se libran los niños. El discurso naturalista impone, sin ambages, escenas tan espeluznantes como la que muestra la muerte, quemado vivo, de Auguste, un niño enfermo, inmovilizado en cama, que no puede escapar de su casa, incendiada por los prusianos, puesto que su madre, de la que depende, ha muerto por un disparo.

⁷ “[avec] les joues si colorées [...], fardé comme un acteur [...] de son air silencieux et morne de fantôme, aux chairs ravivées de vermillon” (Zola, 2017: 77).

⁸ “Une porte, mal fermée, bâillait; et, par cette fente, on apercevait l’empereur, qui avait repris sa marche chancelante, de la cheminée à la fenêtre. Il piétinait, ne s’arrêtait, malgré d’intolérantes souffrances” (Zola, 2017:122).

Otro ejemplo manifiesto de infracción del Convenio de Ginebra lo constituyen los párrafos del capítulo II de la tercera parte, sobre las condiciones infrahumanas que padecieron, durante diez días, ochocientos mil soldados franceses en la península de Iges, donde habían sido conducidos, tras la derrota de Sedán, a la espera de su traslado a campos de prisioneros en Alemania. Zola aprovecha este episodio para resaltar dos aspectos de la depravación humana. Por un lado, el incumplimiento del derecho internacional humanitario por parte del ejército vencedor. Por otro, la experiencia vivida por los prisioneros franceses confinados en este lugar, extenuados por la absoluta privación de alimento, que pone al descubierto el nivel de degeneración alcanzable por el hombre en situaciones extremas. Así se evidencia cuando Chouteau, Loubet y Lapouille empiezan a sospechar de Pache, su compañero de cautiverio, al percatarse de que lleva días de muy buen humor y sin quejarse del hambre, actitud inusitada, dadas las circunstancias. Las conjeturas de estos tres hombres sobre la posibilidad de que Pache tenga un escondite con comida que, egoístamente, elude compartir con sus camaradas hambrientos –“¡Comprobaremos si hay alguien tan puerco que no comparte su comida con los compañeros!” (Zola, 1974: 260)⁹–, se confirman cuando lo sorprenden sacando pan de un hoyo, disimulado bajo unas piedras. La pelea a muerte por el trozo de pan, que se produce a continuación, equipara a los cuatro hombres con bestias feroces:

[Pache] emprendió una veloz carrera, perseguido por todos los demás. [...] Tropezó y cayó de bruces al suelo. Fue el momento en el que Lapouille se abalanzó sobre él. [...] Chouteau le pasó el cuchillo [...] Nadie pudo detener el golpe: el arma le atravesó limpiamente la garganta y Pache no llegó a exhalar un grito. Lapouille [...] se precipitó sobre el pan, manchado de sangre, y lo devoró en un santiamén sin que los demás se atrevieran a reclamar su parte (Zola, 1974: 260)¹⁰.

La isotopía de la violencia y la ferocidad constata la argumentación peyorativa de las imágenes de estos cuatro militares que, lejos de encarnar valores como la heroicidad, la empatía o la conmiseración, dejan aflorar, sin ninguna clase de sutileza, sus inclinaciones más abyectas, con tal de saciar su hambre. En relación con las metáforas y comparaciones animales presentes en este pasaje, es necesario aclarar que Zola solo habla en tono ofensivo sobre estos seres, cuando los menciona, en sentido figurado, para aludir a la degradación humana. No por considerar que los animales representen la vertiente indigna del hombre, sino porque, cuando este se despoja de su envoltura refinada para que emerja el aspecto instintivo, solo es capaz de manifestar inclinaciones groseras, en lugar de la pureza, la inocencia y la generosidad de los animales, tal como se expone en los párrafos citados.

En este sentido, coincidimos con Colette Becker (2002: 148), cuando afirma que en la guerra, las prohibiciones quedan en suspenso, para ceder su lugar a la transgresión, y que, en *La Débâcle*, Zola resalta, refiriéndose a la guerra francoprusiana, lo mismo que destacó Freud respecto a la de 1914: “Esta se lleva las capas de aluvión depositadas por la civilización y deja en nosotros solo al hombre primitivo” (Freud 1975: 266, citado por Becker 2002: 148)¹¹.

A esta mezcla de incompetencia y perversión humanas, Zola contrapone la nobleza del caballo Zéphir, símbolo de esos héroes anónimos, víctimas inocentes de la incapacidad del

9 “Quel sale individu, s’il avait à manger, de ne pas partager avec ses camarades” (Zola, 2017: 158).

10 Les trois autres le poursuivaient [à Pache], haletant, à toutes jambes. [...] Le malheur voulut que Pache, buttant contre une pierre, s’abattit. Déjà les trois autres arrivaient, jurant, hurlant, fouettés par la course, pareils à des loups lâchés sur une proie [...]. Pache serra davantage le pain contre sa poitrine [...]. Alors, ce fut fini, la brute lui planta le couteau dans la gorge, si violemment, que le misérable ne cria même pas. [...] Le morceau de pain roula par terre, dans le sang qui avait jailli [...]. Lapouille [...] resté par terre, accroupi près du corps, il dévorait le pain, élaboussé de gouttes rouges; il avait un air de stupidité farouche, comme étourdi par le gros bruit de ses mâchoires; tandis que Chouteau et Loubet, à le voir si terrible dans son assouvissement, n’osaient pas même lui réclamer leur part (Zola, 2017: 158).

11 “Elle emporte les couches d’alluvions déposées par la civilisation et ne laisse subsister en nous que l’homme primitif” (Freud 1975: 266, citado por Becker, 2002: 148).

hombre para vivir en concordia, y de gobernantes que, como Napoleón III, los arrastran a la muerte en conflictos absurdos: los animales de guerra. Aunque no faltan menciones a la heroicidad de Zéphir a lo largo de la novela, son los párrafos sobre su muerte, narrada por su amo Prosper, los que impactan de manera especial, debido a su carga dramática y su emotividad:

Cuando recobré el conocimiento, hacía ya horas que estaba allí. Mi pierna estaba atrapada bajo el caballo, Zéphir. Él tenía un balazo en el pecho [...] Le hablé dulcemente, como a un niño. Me miró con sus grandes ojos y entonces le dije: «Vamos amigo, ¿No querrás verme morir aquí, aplastado por tu enorme peso?» [...] Pude ver una inmensa ternura en su mirada. [...] él se agitó en una repentina convulsión, y yo quedé libre [...] tomé la cabeza de Zéphir y continué hablándole... Le dije todo lo que sentía por él, que era un buen caballo, que lo quería mucho... Parecía que verdaderamente me estaba entendiendo [...] En sus ojos había lágrimas... Zéphir lloraba como un hombre (Zola, 1974: 238)¹².

Asimismo, Zola desea confrontar la muerte de este honorable ser a la del soldado tamborilero Bastien, referida solo unas líneas más arriba. En dicho pasaje, caracterizado por los campos semánticos de la agonía, la lamentación y la putrefacción humanas, Bastien, que yace moribundo en el suelo de la enfermería, se obceca en su afán por apoderarse de unas monedas de oro que alguien está repartiendo, mientras extiende sus manos temblorosas por la agonía y grita “A mí!, a mí!” (Zola, 1974: 231). Actitud que contrasta con la de Zéphir que, en su lecho de muerte, da una lección de dignidad, reuniendo las fuerzas que le quedan para hacerse a un lado y que su amo, atrapado debajo de él y a punto de perecer aplastado por el peso del caballo, pueda liberarse y salvar su vida. Zola nos invita a una gran reflexión sobre la condición humana, confrontada a la condición animal: mientras, en el momento final de la existencia, a Bastien lo mueve la ambición (absurda, por otro lado, puesto que unas monedas de oro no le sirven de nada a un moribundo), a Zéphir lo impulsan la generosidad y el altruismo.

4. La guerra como reparación purificadora

Para Zola, la angustia provocada por la guerra de 1870 sirve de catarsis para redimir a la sociedad de los excesos del II Imperio. El ejército francés es enviado al suplicio para que expíe las culpas de su pueblo y lo purifique de la corrupción de ese sistema político que agoniza. El autor se refiere a los soldados como “el ejército [...] que llevaría su calvario hasta el final, pagando con ríos de sangre las culpas de todos” (Zola, 1974: 53)¹³. Esta idea de remisión de los pecados permite establecer relaciones con la abundancia de elementos bíblicos en los *Rougon-Macquart*. A este respecto, Clélia Anfray resalta la concepción pesimista de la religión en esta serie. Si, por un lado, Zola se ha desembarazado de los dogmas del cristianismo y rechaza el fanatismo del clero, por otro, se muestra profundamente impregnado de la noción de culpabilidad y de pecado original (Anfray, 2010: 32). Identificamos en la *Débâcle* la presencia de dos aspectos relacionados con la temática de la expiación: el fuego y el diluvio.

En cuanto al primero, como indica Karin Becker, la descripción de un incendio devastador simboliza la naturaleza pervertida por la humanidad en guerra, puesto que los autores juegan con la tópica del fuego guerrero. Dicho elemento, por su fuerza transformadora, representa

12 “Depuis des heures, je devais être là, la jambe droite écrasée sous mon vieux Zéphir, qui, lui, avait reçu une balle en plein poitrail [...], je l'appelais, avec des mots gentils. Et [...] il a rouvert les yeux, il a fait un effort pour relever sa pauvre tête [...]. Alors, nous avons causé : « Mon pauvre vieux, je lui ai dit, ce n'est pas pour te le reprocher, mais tu veux donc me voir claquer avec toi, que tu me tiens si fort ? » [...] j'ai lu dans son regard trouble la grosse peine qu'il avait de me quitter [...] il a eu une brusque secousse qui l'a jeté de côté. J'ai pu me mettre debout [...] j'ai pris la tête de Zéphir entre mes bras, en continuant à lui dire, que c'était un bon cheval, que je l'aimais bien, que je me souviendrais toujours de lui. Il m'écoutait, il paraissait si content ! [...] la vérité pure est pourtant qu'il avait dans les yeux de grosses larmes... Mon pauvre Zéphir, il pleurait comme un homme” (Zola, 2017: 141).

13 “le troupeau expiatoire qu'on envoyait au sacrifice, pour tenter de fléchir la colère du destin [...] payant les fautes de tous du flot rouge de son sang” (Zola, 2017: 27).

la metamorfosis del mundo (Becker, 2016: 9-24). Señalemos a este respecto el predominio, en todo el texto de *La Débâcle*, de la isotopía de la destrucción, el caos, la muerte y la desaparición. Así se pone de manifiesto en unos párrafos del capítulo III de la tercera parte, en los que Zola recurre a la antropomorfización de las calles y los muebles, para enfatizar la destrucción sobre los seres animados¹⁴.

Respecto a la intencionalidad apocalíptica, hay que recordar que en *La Curée* (1871) Zola presenta la sociedad parisina del II Imperio como una especie de orgía dominada por el vicio y la codicia. “La ciudad tan solo era un gran libertinaje de millones y de mujeres [...] se percibía el desorden cerebral, la pesadilla dorada y voluptuosa de una ciudad loca por su oro y su carne” (Zola 1871: 151)¹⁵. El castigo por esta depravación llegará con *La Débâcle*, en cuyo discurso poético abundan las imágenes del “fin de los tiempos” y del “juicio de las naciones”, a los que seguirá el advenimiento de una humanidad nueva, como testimonian las palabras: “¡Quizás el fuego purificará todo aquel mundo descompuesto!” (Zola, 1974: 328)¹⁶. El incendio de ciudades asediadas es un tópico recurrente, no solo de inspiración bíblica –Sodoma y Gomorra–, sino también epopéyica. El fuego purificador propiciará el nacimiento de un pueblo virtuoso y recto. Eneas, tras sobrevivir al incendio de Troya, viajó a la región del Lacio para convertirse en el antecesor del Roma. También la caída de Napoleón III simboliza el derrumbe del mundo anterior, de toda una serie de valores y creencias que ya no sirven.

En la misma línea de interpretación estaría la temática del diluvio y la inundación, gracias a la abundancia de metáforas acuáticas y de campos semánticos de la riada y la tormenta, que transportan los detritus, presentes en fragmentos como el que equipara al torrente de fugitivos que corren a lo largo del camino, con un montón de tierra y piedras arrastrado por una tormenta hasta el fondo de un valle. Todo lo cual marcará el punto de inflexión hacia una sociedad más avanzada. Siguiendo a Mircea Eliade (1964: 245-256), casi todas las tradiciones de diluvios van vinculadas a la instauración de una nueva era, con una nueva humanidad. Todas ellas denuncian, pues, una concepción cíclica del cosmos y de la historia: la humanidad desaparece periódicamente en el diluvio o en una inundación a causa de sus pecados. Una época queda abolida por la catástrofe y empieza una nueva era, regida por “hombres nuevos”. El diluvio y las inundaciones aniquilan la humanidad vieja y preparan el advenimiento de otra nueva.

5. El fracaso bélico como metáfora de la derrota que se cierne sobre los inmovilistas

La derrota frente a los prusianos es también una metáfora de la derrota que amenaza a aquellos que se niegan a evolucionar. En este sentido, destacan en la novela las continuas alusiones a la falta de preparación técnica del ejército francés y a los alardes de las glorias logradas por el primer Napoleón, como si una sociedad pudiera anclarse en un único referente pasado, sin cuestionarse la pervivencia de ese modelo y sin abrirse a nuevas perspectivas. Zola, por

14 No es la primera vez que Zola se sirve de este procedimiento para destacar los estragos de los conflictos bélicos. En *L'Attaque du moulin*, ambientado también en la guerra francoprusiana, las personificaciones utilizadas para describir la destrucción, a manos del ejército prusiano, del molino, centro de la vida económica de Rocreuse, acenúan el drama al que se enfrentan los habitantes del pueblo: “¡Ah! ¡el pobre molino! Las balas lo atravesaban. Se destruyó la mitad del techo. [...] De repente, la vieja rueda recibió dos balas y emitió un último gemido: las paletas fueron arrastradas por la corriente, la estructura se aplastó. Era el alma del alegre molino que acababa de espirar [...] el molino ardía” (Zola, 1880). [Ah! le pauvre moulin! Des boulets le perçaient de part en part. Une moitié de la toiture fut enlevée. [...] Coup sur coup, la vieille roue reçut deux boulets, et elle eut un gémissément suprême: les palettes furent charriées dans le courant, la carcasse s'écrasa. C'était l'âme du gai moulin qui venait de s'exhaler [...] le moulin brûlait] (Zola, 1880)].

15 “La ville n'était plus qu'une grande débauche de millions et de femmes. [...] on sentait le détraquement cérébral, le cauchemar doré et voluptueux d'une ville folle de son or et de sa chair” (Zola 1871: 151).

16 “Que Paris s'effondrât, qu'il brûlât [...] plutôt que d'être rendu à ses vices et à ses misères, à cette vieille société gâtée d'abominable injustice! [...] la plaie guérie par le feu, une catastrophe [...] d'où sortirait un peuple Nouveau” (Zola, 2017: 202).

boca del lugarteniente Rochas, muestra la petulancia de los oficiales militares franceses, que pretendían ganar la guerra sin conocer bien la geografía de su país, del que ni siquiera tenían mapas –“¡Es completamente estúpido que nos batamos en un país que ni siquiera conocemos!” (Zola, 1974: 65)¹⁷– y que subestimaron las fuerzas del enemigo al comienzo de la guerra:

En su risa se veía toda la tradicional jovialidad militar francesa. Era el soldado que había recorrido el mundo [...] ¡Francia, derrotada!... ¿Los puercos prusianos nos van a vencer? [...] Si los prusianos se atrevieran a llegar hasta aquí, los íbamos a echar a puntapiés [...] Gesticulaba violentamente, pero de un modo sereno, como lo haría un niño (Zola, 1974: 19-20)¹⁸.

Esta actitud pone al descubierto una profunda desinformación sobre la superioridad técnica de la artillería prusiana, cuyos obuses, según afirma Zola en la novela explotaban a grandes distancias, a diferencia de los franceses, cuyos explosivos tenían un alcance mucho más corto y se encendían cuando estaban todavía en el aire, antes de alcanzar el objetivo. Los altos mandos del ejército francés del momento ignoraban algo que ha sido puesto de manifiesto por historiadores como Ruiz-Domènec (2012: 22): la producción siderúrgica de Prusia, –lo mismo que la de la posterior Alemania unificada– dependía de la empresa Krupp, una de las acerías más importantes de Europa, debido, sobre todo, a la fabricación de armamento, que hizo de la Alemania de los siglos XIX y XX una gran potencia militar. De sus fundiciones salió un modelo de cañón en una sola pieza de acero fundido, cuya precisión y alcance fueron decisivos en la guerra de 1870. Thorel-Cailleteau (1993: 57-62) destaca hasta qué punto los soldados del bando francés, en *La Débâcle*, están todavía deslumbrados por las victorias de Napoleón Bonaparte. La guerra moderna, según Zola, es una guerra esencialmente técnica y científica. El autor presenta la victoria prusiana como el triunfo del orden y de la disciplina, en contraposición al ideal romántico de dominación del mundo de los soldados franceses.

En 1870 fuimos derrotados por el espíritu científico [...] el verdadero patriotismo es ver que han llegado nuevos tiempos y aceptar la fórmula científica, en lugar de soñar con una especie de retroceso en los campos literarios del ideal. El espíritu científico nos ha vencido, abracemos el espíritu científico si queremos vencer a los demás (Zola, citado por Thorel-Cailleteau, 1993: 60, notre traduction)¹⁹.

Zola contrapone esta actitud inmovilista de los mandos militares franceses al anhelo de superación del ejército prusiano y deja claro que la verdadera victoria es la del espíritu científico. Ahora bien, como se pone de manifiesto en la novela, el contexto de progreso y de ilustración que Zola defiende solo puede materializarse, primero, con una toma de conciencia a favor de los demás animales, a los que hay que reconocer como actores activos de la Historia y no como simples comparsas y, segundo, de cara a la biosfera, promoviendo una forma diferente de relacionarse con el planeta. En la configuración de estas ideas, fue decisivo el paso de Zola por la librería Hachette, en la que entró a trabajar como dependiente a la edad de veintidós años y donde tuvo la oportunidad de relacionarse con intelectuales como el historiador Jules Michelet y el filósofo y político Jules François Simon, entre otros, que influyeron en su posicionamiento ético a favor de la libertad y la justicia. Este establecimiento fue un epicentro de la resistencia republicana, del librepensamiento y, sobre todo, del laicismo. Como afirma Maurice Agulhon

17 “C’est idiot tout de même! [...] se battre dans un pays qu’on ne connaît pas!” (Zola, 2017: 32).

18 “Il éclatait d’aise, toute la vieille gaieté militaire française sonnait dans son rire de triomphe. C’était la légende, le troupier français parcourant le monde [...] Battue, la France battue!... Ces cochons de Prussiens nous battre, nous autres! [...] Si les Prussiens osent venir, nous les reconduirons chez eux à coups de pied dans le cul [...] Et il eut un geste superbe, la sérénité d’un enfant, la conviction candide de l’innocent qui ne sait rien et ne craint rien” (8).

19 “En 1870 nous avons été battus par l’esprit scientifique [...] le véritable patriotisme est de voir que des temps nouveaux sont venus et d’accepter la formule scientifique, au lieu de rêver je ne sais quel retour en arrière dans les bocages littéraires de l’idéal. L’esprit scientifique nous a battus, ayons l’esprit scientifique avec nous si nous voulons battre les autres” (Zola citado por Thorel-Cailleteau, 1993: 60).

(1981: 94), el principio de un deber del hombre para con los animales, parece, de entrada más acorde con la filosofía de los librepensadores que con la de los católicos. Enfatizar lo que hay de creación divina en el hombre implica alejarlo del animal. A la inversa, el panteísta que solo ve en el hombre un producto de la naturaleza y de la evolución, reduce la distancia con el animal.

6. Conclusión

El estudio de *La Débâcle*, desde un enfoque zoopoético, ha permitido, mediante el acercamiento al personaje de Zéphir, asignar identidad a tantos animales anónimos utilizados en las guerras durante milenios, para empatizar con su sufrimiento. Del mismo modo, el análisis ecocrítico de los párrafos que describen la destrucción del bosque de la Garenne por la artillería prusiana, con un discurso poético sobrecogedor, repleto de personificaciones, visibiliza la devastación de los entornos naturales por las guerras y posibilita la sensibilización con este problema. En *La Débâcle*, penúltima novela de *Los Rougon-Macquart*, Zola no desaprovecha la ocasión para incidir en ese leitmotiv que caracteriza a toda la Serie: el desdibujamiento de la separación entre el hombre, el animal y el resto de la biosfera, concibiendo la naturaleza como un espacio que los humanos compartimos con otras formas de vida, en el que solo estamos de paso y del que no somos más que una ínfima porción. Con ello, el autor se aleja de la vieja perspectiva histórica, que ha considerado a los animales como meros instrumentos al servicio de los humanos y a la naturaleza como simple telón de fondo y almacén de bienes de consumo.

Bibliografía

- AGULHON M., «Le sang des bêtes. Le problème de la protection des animaux en France au XIX^{ème} siècle». *Romantisme* 31 (1981), 81-110 http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1981_num_11_31_4475 [consulta: 20/03/2023].
- ANFRAY, C., *Zola biblique: la Bible dans les Rougon-Racquart*. Paris: Les Éditions du Cerf, Cerf Littérature 2010.
- BALDIN, D., «De la contigüité antropologique entre le combattant et le cheval. Le cheval et son imaginaire dans l'armée française durant la Première Guerre mondiale», *Revue historique des armées* (2007), 249.
- BARATAY, É., *Bêtes de tranchées*. Paris: CNRS Éditions, coll. Biblis 2017.
- BECKER, C., «L'épisode du meurtre de Goliath (La Débâcle, III 5): lecture "ritologique"», *La Représentation du réel dans le roman* (2002), 139-148.
- BECKER, K., «La symbolique du feu et de la flamme dans la littérature», *Linguae* 1 (2016), 9-18.
- CROCQ, L., *Les traumatismes psychiques de guerre*. Paris: Odile Jacob 1999.
- Documents annexes (Textes écrits par Zola). Annexe 3: Science et patriotisme <https://lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article711#Documents-annexes-Textes-ecrits-par-Zola> [consulta: 17/01/2023].
- DOTOLI, G., «Émile Zola: Biographie», *Le Salon littéraire* (2013).
- ELIADE, M., *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad 1964.
- FREUD, S., «Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort», *Essais de psychanalyse* (1975). Paris: Petite bibliothèque Payot.
- «Los animales y la guerra», *Ética animal* (2022) <https://www.animal-ethics.org/los-animales-y-la-guerra/> [consulta: 20/01/2023].
- GRELLET, T., «L'humanité confronté à l'animalité» (2017). <http://www.lesmotsdivegetarisme.fr/articles/lhumanite-confrontee-a-lanimalite/> [consulta: 25/01/2024].
- LOMBARDI, M., *La mort donnée aux animaux. Une approche historique*. Thèse de doctorat, Menton (Alpes-Maritimes), 2015 <https://theses.vet-alfort.fr/telecharger.php?id=1884> [consulta: 19/01/2024].
- MARTOS-GARCÍA, A./ MARTOS NÚÑEZ, E., «Memorias e imaginarios del agua: nuevas corrientes y perspectivas», *Agua y territorio* 5 (2015), 121-123.

- MILLET, C., «La souffrance des animaux» en: *L'Animal du XIX^e siècle*. Actes du colloque international 2008. Équipe Littérature et civilisation du XIX^e siècle Université Paris Diderot <http://www.equipe19.univ-paris-diderot.fr/Colloque%20animal/Clau de%20Millet.pdf> [consulta: 30/01/2024].
- PONTICELLI, A., «Le droit, les animaux et nous. Entretien avec Florence Burgat», *Vacarme* 70 (2015), 164-173.
- ROCHE, D., *Le Cheval et la guerre. Du xv au xx siècle*. Paris: Association pour l'Académie d'art équestre de Versailles 2002.
- RUIZ-DOMÈNEC, J.-E. (ed.): *El siglo XIX. Cien años de progreso y revolución. Historia, edición especial*. Barcelona: National geographic 2012.
- SAMINADAYAR, C., «La Débâcle, roman épique», *Les Cahiers naturalistes* 71 (1997), 203-219.
- THOREL-CAILLETEAU, S., «À propos de La Débâcle», *Les Cahiers naturalistes* 67 (1993), 57-62.
- ZOLA, É., «Les paysagistes», *Mon Salon* (1868) <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/01-06-68.html> [consulta: 12/01/2018].
- ZOLA, É., *La Curée* (1871). Paris: GF Flammarion 1970
- ZOLA, É., *L'Attaque du moulin* (1880) http://les.tresors.de.lys.free.fr/poetes_amis_arts/zola/attaque_du_moulin.pdf [consulta: 10/12/2022].
- ZOLA, É., *La Débâcle* (1892). Torrazza Piemonte: Okitoks Press 2017.
- ZOLA, É., *La Débâcle* (1892). Barcelona: Ferni, Círculo de amigos de la Historia 1974.

Zoopoétique cétologique : lecture écopoétique de la baleine en littérature contemporaine

JUSTINE SCARLAKEN

scarlakenjustine@uniovi.es

Universidad de Oviedo

Resumen

Este estudio se propone analizar la representación de la ballena en nuestra literatura, adoptando una perspectiva eco-poética. La investigación tiene como objetivo examinar cómo se construye esa zoopoética cetológica en torno a este majestuoso ser marino. La zoopoética cetológica ofrece un marco conceptual para entender las complejidades de las representaciones literarias de las ballenas, destacando estrategias narrativas como la focalización animal. Más allá de interpretaciones simbólicas, se busca profundizar en las complejidades de la existencia literaria de estos seres marinos, revelando cómo las ballenas se convierten en elementos clave para explorar dimensiones simbólicas entre el océano y el espacio, contribuyendo así a la construcción de una conciencia ecológica y existencial en la literatura contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Ballena, eco-poética, zoopoética cetológica.

Abstract

This study aims to analyze the representation of the whale in our literary collection, adopting an eco-poetic perspective. The research aims to examine how this cetological zoopoetics is constructed around this majestic marine being. Cetological zoopoetics provides a conceptual framework for understanding the complexities of literary representations of whales, highlighting narrative strategies such as animal focalization. Beyond symbolic interpretations, the goal is to delve into the intricacies of the literary existence of these marine beings, revealing how whales become key elements for exploring symbolic dimensions between the ocean and space. This contributes to the construction of an ecological and existential awareness in contemporary literature.

KEYWORDS: Whale, eco-poetics, cetological zoopoetics.

À l'heure où l'humanité projette de renouer avec l'exploration lunaire, demeure sur Terre un domaine largement inexploré : l'océan. Bien que la lune exerce une influence sur les marées, l'océan n'a pas encore épuisé la révélation de ses mystères. Actuellement, seulement 7,5 %¹ des océans et de leurs habitants sont estimés être connus de l'homme. Parmi ces créatures marines, les mysticètes², plus couramment désignés sous le nom de baleines, captivent particulièrement l'attention. Ces géants des mers ont toujours exercé une fascination, tant sur les marins que sur les écrivains. Bien que de nombreux écrits leur soient dédiés³, une tendance émergente

1 Ce pourcentage des recherches scientifiques actuelles, notamment mises en avant par l'ONG Oceanwise, dans leur rubrique intitulée : " Océans inexplorés ", consultable en ligne : <https://www.ocean.org/fr/education/unexplored-oceans/> [consulté le 2 février 2024]. Ce pourcentage n'est d'ailleurs pas prêt d'augmenter étant donné que comme le met en avant l'un des rapports les plus récents de l'UNESCO, l'effort actuel de recherche concernant les océans ne représente que 4% de l'effort déployé dans l'ensemble des sciences. (Global Ocean Science Report, UNESCO-COI, 2020, <https://en.unesco.org/gosr> [consulté le 2 février 2024]).

2 Substantif désignant les cétacés à fanons et qui s'oppose donc aux odontocètes à savoir les cétacés à dents parmi lesquels le cachalot, le dauphin ou encore l'orque.

3 Le site internet Babelio référence pas moins de 374 ouvrages dont le thème porte sur les baleines. Cette sélection inclut tout aussi bien des grands classiques de la littérature, des ouvrages jeunesse mais également des publications scientifiques dédiées aux baleines (<https://www.babelio.com/livres-/baleine/4879> [consulté le 2 février 2024]).

au cours des dernières années révèle la baleine comme un motif littéraire à la mode. Cette popularité croissante soulève la question des raisons sous-jacentes à ce regain d'intérêt. En outre, l'imaginaire entourant cet être océanique semble avoir évolué, incitant à une réflexion approfondie sur les nouvelles représentations de ce mammifère au sein de la littérature contemporaine et les éléments qui contribuent à la construction de cette zoopoétique cétoologique.

La présente étude s'inscrit dans le cadre d'une approche écopoétique de la littérature contemporaine, avec un accent particulier sur la lecture zoopoétique de la baleine. Notre objectif principal est d'explorer les manifestations littéraires contemporaines de la baleine. La zoopoétique s'attache à analyser les représentations animales dans la littérature en les envisageant comme des constructions textuelles spécifiques. Dans le contexte de notre recherche, elle offre un cadre conceptuel propice à l'analyse des différentes stratégies narratives, telles que la focalisation animale, et les stylistiques employées par les écrivains contemporains pour représenter la baleine. Cette approche nous permettra de dépasser la simple lecture symbolique de l'animal pour explorer les nuances complexes de son existence littéraire.

Le corpus sélectionné pour cette étude se compose d'œuvres contemporaines, choisies pour leur exploration de la baleine en tant que sujet littéraire. Premièrement, *La Baleine tatouée* de Witi Ihimaera publié pour la première fois sous le titre *The Whale Rider* en 1987. Witi Ihimaera fut le tout premier romancier maori publié en Nouvelle-Zélande. Ce conte relate l'histoire de Kahu, jeune fille élevée au sein d'une tribu maorie. Le seul tort de Kahu aux yeux de son arrière-grand-père Koro Aipana, chef de la tribu, est d'être femme. L'intrigue suit les efforts de Kahu pour se faire accepter de son aïeul. Ce récit d'apprentissage est mené en parallèle de celui dédié aux baleines et à la légende du chevaucheur de baleine⁴ transporté par *Tohorā*⁵, le patriarche qui règne sur *moana*⁶.

Deuxièmement, notre étude portera sur *Pourquoi le saut des baleines* de Nicolas Cavaillès, lauréat du Prix Gens de Mer en 2015. Cet essai cétoologique s'interroge, comme l'indique son titre, sur les raisons qui poussent les baleines à quitter leur milieu naturel pour s'élever dans les airs lors de sauts majestueux. Les scientifiques n'ont toujours pas entièrement expliqué les motifs de cette extravagance chez ces mammifères. Nicolas Cavaillès propose une réflexion existentielle, parfois teintée d'absurde, nous invitant à interroger nos propres conditions d'existence.

Enfin, *L'Éloge de la baleine* de Camille Brunel, paru en 2022, constitue le dernier ouvrage de notre étude. Commandé par la maison d'éditions Payot et Rivages pour compléter la série initiée par *L'Éloge du lapin* (2021) de Stéphanie Hochet et *L'Éloge du teckel* (2021) de Lilian Auzas, ce livre documente la quête personnelle de l'auteur pour rencontrer une baleine. À la frontière entre essai et réflexion personnelle, ce roman peut être lu comme une fiction théorique.

Notre analyse se focalisera sur le chant écopoétique spécifique porté par les cétacés au sein des œuvres contemporaines, ainsi que sur leur lien avec la dimension astrale. Nous examinerons comment le désir de rencontrer ces géants des océans peut être métaphoriquement associé à la quête de soi, transformant ainsi cette expérience en un sujet littéraire à part entière. Notre objectif demeure de mettre en lumière les évolutions majeures dans la représentation littéraire de la baleine et d'explorer les multiples facettes de son existence, en accordant une attention particulière à la perspective zoopoétique qui transparaît dans ces œuvres.

4 Dont provient le titre anglais : the whale rider

5 Tohorā signifie baleine en Te Reo Māori, dans le conte il s'agit du patriarche qui dirige toutes les baleines vivant dans les eaux bordant la Nouvelle-Zélande. D'après la légende, il serait l'un des premiers mammifères à être apparus lors de la création du monde. Il est considéré comme une bénédiction divine. Tohora est reconnaissable par sa taille démesurée, mais également par son moko (le tatouage facial rituel des tribus maories).

6 Moana est la divinité consacrée à la mer au sein de la mythologie des tribus maories.

1. Baleines d'antan...

Les mysticètes, êtres énigmatiques par excellence, ont constamment exercé une fascination considérable sur les écrivains. L'apparition des baleines dans la littérature remonte au deuxième siècle, avec des exemples tels que Lucien de Samosate mentionnant, dans ses *Histoires vraies*, un groupe de voyageurs englouti par une baleine gigantesque au livre II. Cette scène a été ultérieurement reprise dans *Les Aventures de Pinocchio* de Carlo Collodi, et a gagné en popularité grâce à l'adaptation animée de Walt Disney, attribuant au monstre marin le nom de *Monstro*. Dès cette époque, les baleines sont associées, dans l'imaginaire collectif, à la violence et à la monstruosité. Cette thématique fantasmagorique de la baleine se retrouve également dans l'épisode biblique de Jonas, qui, erronément associé à une baleine, a été immortalisé dans l'expression "Jonas et la baleine". Les sagas islandaises rédigées entre le IX^e et le XIII^e siècle témoignent également de cette fascination pour les récits de dévoration par les cétacés, constituant ainsi l'une des premières occurrences dédiées à la chasse à la baleine. Ces récits ont engendré un genre littéraire à part entière, continuant d'inspirer les auteurs contemporains, tels que Ben Hobson avec son roman *Le Rêve de la baleine* paru en 2019, qui explore le passage à l'âge adulte d'un narrateur accompagnant son père à l'usine de dépeçage de baleines, illustrant une violence intrinsèque liée à ces géants marins.

Cet amalgame entre gigantisme, monstruosité et violence se manifeste également dans d'autres récits décrivant les baleines, dont le plus emblématique demeure *Moby Dick* d'Herman Melville. Bien que l'animal recherché par Achab soit en réalité un cachalot blanc, l'œuvre a indéniablement influencé la perception inquiétante et dangereuse des cétacés en littérature. Ce chef-d'œuvre a engendré un courant littéraire autour de la figure de la baleine blanche, illustré par *L'Histoire d'une baleine blanche* de Luis Sepúlveda (2019). A ce succès du topos littéraire de la baleine blanche, s'ajoute la récente réédition illustrée du roman de Melville aux éditions Sarbacane⁷. Ainsi, les baleines d'antan dans la littérature sont généralement appréhendées comme intrinsèquement menaçantes, évoquant méfiance voire une véritable crainte. Cet effroi pour les créatures marines a notamment permis de légitimer la pratique historique de la chasse à la baleine. Tout un imaginaire héroïque, rappelant la geste moyenâgeuse, se déploie autour des chasseurs de mysticètes, les assimilant à des chevaliers en armure blanche affrontant des dragons. Les dimensions imposantes partagées par dragons et baleines ainsi que leur aura sinistre ont suscité chez l'homme le désir de se défaire de ces êtres étranges que notre psyché peine à assimiler.

La complexité inhérente à la conceptualisation de la nature concrète de la baleine contribue en partie à la méfiance que nous nourrissons envers cet animal imposant. La baleine bleue, ou *balaenoptera musculus*, représente le plus grand organisme vivant actuellement sur Terre. Elle peut atteindre une longueur de 30 mètres et peser jusqu'à 170 tonnes, des proportions susceptibles d'instiller la peur chez l'homme, le confrontant à une échelle dépassant sa propre condition. Les rares occasions où l'homme⁸ peut être témoin d'une rencontre avec une baleine demeurent toujours fragmentaires. Une observation dans leur environnement naturel se limite souvent à des apparitions fugitives telles que le souffle, une nageoire, ou la queue de la baleine. Les occasions d'observer ces êtres majestueux effectuant des sauts hors de l'eau, offrant une appréciation éphémère de leur taille, sont particulièrement rares. Ces éléments contribuent à la construction d'une légende noire autour de la baleine, la présentant comme une entité profondément menaçante dans l'imaginaire collectif. Un autre indicateur de cette perception est le manque de vocabulaire spécifique dans la littérature pour désigner

⁷ Melville, H. & Lomaev, A. *Moby Dick ou le cachalot*. Paris : Éditions Sarbacane : 2022.

⁸ Nous nous référons ici à la grande majorité des êtres humains et excluons de ce fait entre autres les plongeurs ayant eu l'occasion de pouvoir approcher ses mammifères et ainsi de prendre conscience de leur taille et de l'infériorité flagrante de l'humain face à ces mastodontes.

les mysticètes. Fréquemment, comme précédemment évoqué, une confusion est opérée entre baleines, cachalots, orques et autres grands poissons, les regroupant sous l'appellation générique de baleine, dénuant ainsi le terme de sa précision sémantique. Cette utilisation générale témoigne de l'ignorance humaine face à la diversité des espèces peuplant les océans. Dans cette perspective, il apparaît impératif de rétablir la considération légitime envers la baleine et de lui consacrer des œuvres qui lui rendent justice, une intention manifeste dans les ouvrages que nous analysons. Ces textes illustrent de manière probante la rupture dans le champ littéraire concernant la lecture écopoétique associée à la baleine.

2. ... *Et baleines d'aujourd'hui*

Après le triomphe de l'autofiction, marqué par la célébration du « je » et une forme d'égoïsme, la littérature contemporaine s'engage dans de nouvelles perspectives thématiques. Dans le contexte actuel où les préoccupations imprègnent l'ensemble de la société, l'écopoétique et plus spécifiquement la zoopoétique émergent comme des voies significatives au sein du panorama littéraire actuel. Bien que les prémices de ce mouvement aient initialement concerné une élite, leur diffusion s'amplifie et touche un public de plus en plus vaste, mais également mieux informé sur ces questions. Camille Brunel, dès l'incipit de son ouvrage *Éloge de la baleine*, choisit de le dédier “ Pour celles et ceux qui regardent les animaux dans les yeux ” (Brunel, 2022 :1), s'adressant ainsi à un lectorat éclairé et sensible à la condition animale. Cette ouverture met en lumière un aspect fondamental des préoccupations écopoétiques liées au règne animal : la question du regard. La dynamique de décentrement de la littérature de l'humain vers le monde environnant, englobant végétaux et habitants du monde animal, s'articule autour de cette thématique du regard. Comme le souligne Jean-Christophe Bailly dans *Le Versant animal*, un “ partage du visible entre les créatures ” (Bailly, 2007 : 38) s'établit, invitant à remettre en question la suprématie du regard humain sur celui des animaux. Ainsi, la littérature relevant de la zoopoétique impose “ un changement de plan ”. Car il s'agit moins de faire venir les bêtes “ à nous ” que “ d'aller à elles, de pénétrer dans leurs mondes ”. Se confronter donc à la “ démesure terrassante des formes inhumaines du vivant ”. Au-delà même de l'animal et de “ l'animé ”, c'est plus largement “ la communauté des vivants ” dont il s'agit de dire le plus justement “ l'entrelacs primordial ” (De Fontenay & Pasquier, 2008 : 18). Cette citation reprise par Anne Simon dans son ouvrage *Une Bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, définit la zoopoétique et permet de comprendre la notion de focalisation animale qui dans le cas de notre étude se convertit en une focalisation cétoologique. C'est-à-dire, une perspective narrative où le récit est filtré à travers la perception et la conscience de la baleine, lui attribuant de fait le rôle de sujet focalisateur. La focalisation animale de manière générale vise à transcender les frontières entre les espèces en offrant une vision alternative du monde et des événements narrés, tout en suscitant une réflexion sur les relations inter-espèces et les complexités de la communication non verbale.

Le roman de Camille Brunel illustre cette préoccupation, où la fascination pour le regard de la baleine devient une obsession quasi-constante. Cette expérience du regard de la baleine, devenue un topos littéraire, suscite un trouble proche de l'émoi voire de l'effroi chez ceux qui la vivent, notamment dans les récits de chasse à la baleine. La rencontre avec une subjectivité non-humaine, celle de la baleine, remet en question le système de pensée humain, forçant à une sortie de soi et de son humanité pour s'immerger dans une subjectivité animale. L'être humain ne domine plus, il endosse le rôle de l'élève qui doit réévaluer ses connaissances et apprendre au sein d'un univers où les rapports hiérarchiques traditionnels entre êtres humains et animaux sont abolis. Ce que Camille Brunel résume comme suit en se référant aux baleines : “ Voilà ce qu'elles dérobent, en passant : notre impression d'être importants ” (Brunel, 2022 :38). Cette volonté de replacer l'homme à sa juste place au sein du vivant est également perceptible dans *La Baleine tatouée*, où le récit s'ouvre sur un rappel des légendes maories

soulignant le rôle ancestral des baleines bien avant l'arrivée de l'homme. Cette remise au goût du jour des mythes rappelle que l'humanité n'est qu'une espèce parmi d'autres dans un écosystème bien plus vaste. Ainsi, Witi Ihimaera, dans le premier chapitre de son livre reprend le récit des origines tel que véhiculé par les croyances de son peuple : “ Un chant fabuleux emplît soudain l'océan ; il contenait l'éternité et s'adressait à la terre : ‘ Vous avez appelé et me voilà, j'apporte l'offrande des dieux ‘. La forme sombre s'élevait, encore et encore. C'était un *tohorā*⁹” (Ihimaera, 2022 :15).

En effet, les baleines ont précédé l'homme, conférant à leur préexistence une aura de prestige et rappelant à l'être humain sa condition non supérieure aux autres mammifères. Textuellement, cette mise en second plan de l'homme est renforcée par une prépondérance des références aux baleines, dépassant quantitativement celles dédiées à l'humain dans les trois ouvrages étudiés. Cette subordination de l'homme, cherchant à transcender le cadre fictionnel pour envahir la réalité contemporaine, s'observe de manière exemplaire dans le roman de Witi Ihimaera, où les passages dédiés aux baleines, signalés par l'italique, constituent en moyenne deux tiers des chapitres.

La prédominance de la baleine, aussi bien en termes de taille que de représentation textuelle au sein de ces œuvres, confère aux auteurs l'occasion de développer l'idée du respect inspiré par ces créatures marines. Chaque rencontre avec une baleine est ainsi appréhendée non seulement comme un événement, mais plutôt comme une rencontre du troisième type, pour emprunter l'expression consacrée par la science-fiction. Dans les récits de Brunel, Ihimaera et Cavallès, l'approche d'une baleine équivaut à une expérience mystique, une rencontre avec une divinité des profondeurs océaniques. Cette transcendance se manifeste dans le langage spontané utilisé lors de ces rencontres, comme en témoignent les exclamations telles que “ Oh my god, oh god, oh mon dieu ” (Brunel, 2022 : 36), exprimant littéralement l'émotion ressentie par l'être humain face aux baleines : la découverte d'un nouvel univers comparable à une conversion religieuse, une véritable crise de foi en soi. Cela soulève la question de la manière d'appréhender et de rendre compte de cette expérience aussi intense qu'unique.

Les auteurs explorent l'esthétique du fragment comme une piste pour retranscrire cette émotion et l'exprimer sur le papier. Cette écriture fragmentaire est particulièrement marquée dans les œuvres de Nicolas Cavallès et Camille Brunel, où les ouvrages se présentent comme une collection de pensées et de réflexions dédiées aux cétacés. Cette dimension fragmentaire poursuit deux objectifs. Tout d'abord, elle vise à reproduire les contours de la pensée, rendant compte de l'émotion suscitée par la rencontre à travers des paragraphes brefs et parfois non liés entre eux. Le cerveau humain semble incapable d'intégrer et de traiter cette information, se traduisant par un déferlement de pensées et de réflexions. Inspirés par les auteurs anglais du courant *Stream of consciousness*, Cavallès et Brunel, en s'appropriant les caractéristiques du genre essayistique, se détachent de la fiction pour tenter de textualiser cette expérience en vue de la partager avec un large public. Le deuxième objectif derrière cette esthétique fragmentaire réside dans la volonté de représenter textuellement le chant des baleines. Chaque paragraphe peut être assimilé à la mélodie d'un individu unique, esthétiquement plaisante et porteuse de sens prise individuellement, mais qui, une fois combinée à celle de ses pairs, crée une symphonie magnifique dont l'être humain n'a pas encore réussi à dévoiler tous les mystères. Cette analyse s'étend également aux paragraphes qui, une fois réunis, donnent naissance à une fiction ou un récit exprimant bien plus que chaque élément pris individuellement. Cette reconfiguration écrite du chant des cétacés offre au lecteur un authentique chant écopoétique, lui permettant une fois de plus de saisir la richesse de ces géants des mers.

Les baleines, en tant qu'espèce parapluie, occupent une position singulière, évoquant ironiquement leur utilisation passée pour confectionner des parapluies à partir de leurs fanons.

9 La baleine *tohorā* est une espèce de baleine endémique de Nouvelle-Zélande, elle est aussi connue sous le nom de baleine franche australe ou “southern right whale”.

Cette appellation spécifique désigne une espèce dont la promotion et la protection contribuent non seulement à préserver son écosystème, mais également à soutenir d'autres espèces moins charismatiques ou moins médiatisées. Les baleines jouent ainsi un rôle de représentation emblématique des milieux océaniques, soulignant que s'engager pour leur protection équivaut à s'engager pour la sauvegarde globale des océans. En redonnant aux cétacés leur statut de gardiens des océans, la littérature participe à un retour aux sources et à la sagesse ancienne, contribuant à contrer l'exploitation mercantile des océans et leur pillage. Cette réaffirmation du rôle des baleines comme protectrices des océans s'inscrit dans une démarche de sensibilisation, appelant l'humanité à une prise de conscience des valeurs traditionnelles telles que la pondération, le respect et l'équilibre. Les anciennes sagesse, représentées par des figures telles que Koro Apirana dans l'œuvre de Witi Ihimaera, qui exhorte son peuple " Nous avions jadis de nombreux protecteurs. Il n'en reste que quelques-uns. Ecoutez le vide de notre mer " (Ihimaera, 2022 :57), soulignent le besoin de réagir face à la détérioration de la mer, symbolisée par le silence qui l'envahit. L'attention portée aux baleines et à leur chant devient alors une réponse à ce silence, les mysticètes réenchantant l'océan et comblant ce vide oppressant.

L'émerveillement suscité par les chants des baleines, aujourd'hui plébiscités par tous, contribue également à replacer la question écologique, voire écoféministe, au cœur des préoccupations contemporaines. La thématique de la baleine fusionne ces deux luttes majeures en mettant en lumière les liens entre écologie et féminisme. Cette convergence reflète la conscience croissante que les populations vulnérables, notamment les femmes, sont les plus touchées par les conséquences du changement climatique. Des personnages tels que Kahu, dans l'ouvrage d'Ihimaera, incarnent cette connexion entre condition féminine et enjeux écologiques, forgeant une alliance inédite entre les communautés opprimées et les baleines pour exprimer une nouvelle forme de conscience écoféministe.

Cette prise en considération des populations opprimées permet de concevoir les baleines comme des êtres à part entière à qui l'homme doit le respect.

Affirmer que les baleines sont des personnes vaut pourtant mieux que de n'y voir que des dieux. La nouvelle forme de sacré est là : dans l'idée qu'en tant que personnes, elles bénéficient de droits aussi inviolables que ceux des humains (Brunel, 2022 : 85).

L'*Umwelt*¹⁰ des cétacés devient aussi crucial que celui de l'espèce humaine, exigeant une protection non seulement en tant que groupe collectif, mais aussi en tant qu'individus singuliers. Cette approche s'articule autour d'une idée de justice étendue à tous les êtres vivants, marquant une évolution significative dans la littérature contemporaine et reflétant un changement sociétal profond. Ce renversement des structures ancestrales incite à écouter les enseignements de ces créatures fantastiques, soulignant le rôle de la littérature en tant qu'outil propice à ce dialogue inter-espèce.

3. La baleine entre cosmologie, océanologie et littérature

La constellation de la Baleine, également connue sous le nom de *Cetus*, émerge en tant que quatrième¹¹ entité céleste la plus étendue de notre univers, positionnée sous la constellation des Poissons et affiliée à la catégorie des constellations aquatiques. Ses composantes principales incluent les étoiles Mira¹² et Diphda¹³. Au sein du domaine cosmologique, la Baleine se distingue par son ampleur imposante. L'association entre l'océan et l'espace a été établie de

10 Concept éthologique développé par Jakob von Uexküll (*Mondes animaux et monde humain*, 2004) puis repris par Thomas A. Sebeok (*Global Semiotics*, 2001), qui se réfère à l'environnement sensoriel propre à chaque individu.

11 Derrière les constellations de l'Hydre, de la Vierge et de la Grande Ourse.

12 Ou Omicron Ceti, est une étoile binaire composée d'une géante rouge et d'une naine blanche.

13 Ou *Beta Ceti*, est une étoile géante orangée.

longue date. À travers les époques, les êtres humains ont régulièrement observé le ciel et ses astres pour s'orienter géographiquement¹⁴, prendre des décisions et assimiler les enseignements du cosmos en se fiant aux constellations. Il est paradoxal de constater que l'espace a toujours suscité une forme de fascination mêlée à une certaine appréhension, une dualité qui persiste aujourd'hui. De même, l'océan, bien qu'il ait initialement inspiré la crainte et la dévotion, a évolué vers une volonté de maîtrise et de domination de cet élément a priori hostile à l'humanité. Ainsi, la Baleine, en appartenant simultanément aux plans astral et océanique, accède pleinement à deux dimensions auxquelles l'homme ne peut que rêver, conférant ainsi une supériorité symbolique à ces créatures évoluant aussi bien dans les profondeurs océaniques que dans le ciel étoilé.

Cette double appartenance des baleines au plan astral, ainsi qu'au plan océanique explique en partie les croyances anciennes associées aux cétacés, représentées notamment par *La Baleine tatouée*. Witi Ihimaera expose que, du fait de leur situation exceptionnelle, les baleines entrent en contact avec le sacré et le divin, dépassant ainsi le statut de simples mammifères pour accéder à une dimension symbolique. Les baleines permettent de faire le lien entre deux univers inaccessibles à l'homme. Grâce à leur saut, elles servent de point de jonction entre espace et océan. Cette fonction est mise en lumière notamment par l'ouvrage de Nicolas Cavaillès qui, tout en s'interrogeant sur le pourquoi de leur saut, développant ainsi une farandole d'explications plausibles, met en lumière la dimension ésotérique associée à ces mégaptères.

Monstrueux spectacle, le saut serait-il l'œuvre *exotérique* de la baleine, son mode d'expression le plus explicite, sa confession la plus intime, sa harangue la plus ouverte, aussi dégagée, aussi franche que le vaste ciel dans lequel elle se déploie ? Il semblerait que ce soit le contraire : le bond aérien est ésotérique en cela qu'il ne s'adresse à personne, qu'il se dérobe à toute loi, qu'il échappe ; peut-être n'est-ce même qu'un entraînement, un brouillon secret avant un saut essentiel qui serait sous-marin, ou sa pâle répétition, au sens théâtral du terme, sur la scène instantanée de l'atmosphère (Cavaillès, 2015 : 10).

Si on développe la réflexion de Cavaillès, on s'aperçoit que les baleines auraient accès à une dimension cachée et se prépareraient à y plonger inlassablement. Cette idée d'un mysticisme ésotérique de la baleine est renforcée par la littérature actuelle qui met en place cette zoopoétique contemporaine de l'animal au sein de l'imaginaire collectif.

L'ancrage des croyances ancestrales renforce ces perceptions. Dans la culture Maorie, le Cap Reinga ou *Te Rerenga Wairua*, point le plus au Nord de l'île du Nord de la Nouvelle-Zélande, revêt une importance spirituelle significative. C'est le lieu de transition des âmes vers l'au-delà, *Hawaiiki-A-Nui*, où les esprits voyagent jusqu'à un *pohutukawa*¹⁵, dont les racines guident les âmes vers le monde souterrain, *Reinga*, et l'océan. Guidées par les *tohorā* vers Manawatāwhi, l'île des trois rois, les âmes parviennent finalement à Ohau, le point culminant de l'île, pour faire leurs adieux avant de retourner sur la terre de leurs ancêtres. Cette légende souligne à nouveau le rôle de guides célestes joué par les cétacés dans les croyances insulaires, une notion retrouvée dans d'autres cultures du Pacifique, comme l'envol des âmes depuis Rereraa varua à Tahiti. Les baleines occupent ainsi une fonction hautement symbolique et cruciale dans le passage entre le monde des vivants et celui des esprits, tout comme elles lient le plan océanique au plan astral, transcendant vers l'au-delà, comme le reflète l'œuvre de Witi Ihimaera lorsqu'il évoque le voyage du chevaucheur de baleine : « Son dernier voyage avait commencé, et au bout, la mort l'attendait. L'aurore australe était comme Hine Nui Te Po, la

14 Pour plus d'informations sur le sujet, voir notamment : CONTE, E., *Sur le chemin des étoiles. Navigation traditionnelle et peuplement des îles du Pacifique*, 2023.

15 Arbre endémique de Nouvelle-Zélande, il est reconnaissable à son feuillage rouge, son nom en Te Reo Māori signifie mouillé par la mer. Son appellation scientifique est *Metrosideros excelsa*.

déesse de la mort, qui embrassait le ciel au-dessus de cette terre resplendissante. Les baleines traversèrent rapidement les mers du Sud. “ *Haumi e, hui e, tāikie*. Ainsi soit fait ” (Ihimaera, 2022: 107-108).

Dans son récit, Ihimaera peint un tableau poétique du dernier voyage, associant l’aurore australe à Hine Nui Te Po, la déesse de la mort. Les baleines traversent rapidement les mers du Sud, réitérant le processus inéluctable du passage d’un monde à l’autre. L’utilisation de la locution “ Ainsi soit fait ” souligne un absolu dans cette démarche, semblable à la locution chrétienne “ ainsi soit-il ”, exprimant le souhait de l’accomplissement, révélant ainsi la dimension divine associée aux baleines.

La quête de l’homme pour imiter les cétacés découle de la reconnaissance de leur accès à une sagesse insaisissable. Cette sagesse pourrait-elle résider dans l’espace liminal entre océan et espace ? Camille Brunel, relatant son expérience de *floating*, une pratique visant à reproduire la sensation de flottaison des mammifères marins, tente de répondre à cette énigme. Cependant, malgré nos efforts, nous sommes incapables d’accomplir le voyage des baleines, leur capacité à atteindre les abysses demeure hors de notre portée, suscitant une fascination que seule la littérature peut tenter d’appréhender.

Ce voyage, nous ne pouvons pas l’accomplir nous-mêmes – les cachalots atteignent l’orée des abysses en un quart d’heure et nous sommes incapables de descendre aussi vite, même avec le bathyscaphe de James Cameron. Les cétacés sont donc encore à même de nous semer (Brunel, 2022 : 50).

S’intéresser aux baleines revient ainsi à plonger au cœur d’expériences mystiques qui échappent à la pleine compréhension et à l’entendement humain. Malgré notre volonté de vouloir nous mettre à la place de ces individus, leur expérience reste hors de notre portée, nous ne pouvons que l’imaginer par le biais de la littérature notamment, comme le propose Cavallès dans sa prose qui tente de retranscrire l’expérience cétoologique.

Océans de lassitude, toujours les mêmes vagues, les accalmies, les scélérates, les lames de fond, les abysses, flots de bleu et de noir sans fin, où il ne se passe, dans le fond, rien. Seigneur des mers du monde entier, dotée d’un trop bon sens de l’orientation, baignée dans trop d’évidence, la baleine n’a personne à craindre, elle ne se perd jamais, son rythme cardiaque avoisine la torpeur... Son ennui doit être à hurler. Aussi se rue-t-elle soudain dans les airs, où elle remue enfin ses intestins, avant de détruire dans sa chute les eaux trop apathiques. Elle se projette par goût du chaos, de l’incompréhensible, de l’imprévisible ; maigre illusion, certes, aventure rapide sans grand risque, frisson qui repique aussitôt dans l’invincible cours normal des choses, mais petit étourdissement tout de même, qu’un trop-plein d’énergie ou une mémoire courte peuvent rendre satisfaisant (Cavallès, 2015 : 20).

En complément des liens précédemment évoqués qui connectent les baleines au plan astral et les associent à un mysticisme captivant l’humanité, la littérature révèle un hapax notable resserrant davantage les relations entre les cétacés et l’espace, connu sous le terme de *space whales* ou baleines de l’espace. Ce concept issu de la science-fiction engendre un topos singulier dans lequel la baleine devient un vecteur d’imagination. Dans les univers fictifs ayant pour cadre l’espace, la mention de cétacés flottant dans ce milieu n’est pas rare. Par exemple, Douglas Adams avec : *H2G2 : Le Guide du voyageur galactique*, précurseur du genre, abonde en références à ces créatures marines. L’adaptation cinématographique de son œuvre en 2005, réalisée par Garth Jennings, débute par l’ascension céleste de dauphins présents sur terre jusqu’alors. Leur mission : avertir les humains de la destruction imminente de la planète, en vain. Ils choisissent alors de s’échapper, exprimant leur gratitude envers l’espèce humaine pour avoir été nourris de poissons pendant des décennies. Ce scénario loufoque souligne la connexion entre les créatures marines et l’espace, s’inscrivant dans les diverses représentations

mentales que l'homme se forge des cétacés. L'émergence de cet hapax des *space whales* met en lumière le motif de la baleine en tant que stimulateur d'imagination, confirmant par conséquent le discours écopoétique sous-jacent présent dans les œuvres de notre corpus. Par cette représentation innovante des baleines dans un contexte spatial, cette zoopoétique cétologique s'enrichit, ajoutant une dimension cosmique à l'intimité déjà établie entre baleines et océans.

4. Pour une poétique cétologique en littérature

Comme précédemment examiné, la littérature, en particulier, révèle à l'humanité les spécificités des cétacés, soulignant leur lien avec le plan astral et mettant en lumière des similitudes notables entre les espèces, telles que l'importance de l'individualité et de la voix. En explorant le thème littéraire de la baleine, des questions liées à l'écopoétique, à l'écoféminisme, et aux enjeux écologiques contemporains sont abordées. Ce faisant, la fiction s'engage dans une quête des baleines qui, d'une manière significative, s'apparente à une recherche intérieure, une tentative de trouver sa propre " baleine intérieure ". L'intérêt soutenu de la littérature pour les cétacés ouvre un double mouvement pour l'humanité. D'une part, comme évoqué antérieurement, il s'agit d'une sortie de soi et d'un décentrement du regard. D'autre part, ce mouvement s'opère en sens inverse, conduisant l'être humain à s'interroger sur sa propre individualité en sortant de lui-même et en se confrontant à d'autres individualités. Kahu, dans son cheminement, incarne parfaitement ce double mouvement, acquérant son identité et sa pleine individualité à la suite de sa communion avec les baleines.

Puis dans le ressac du temps, la voix de la vieille mère parvint jusqu'à elle : " Enfant, ton peuple t'attend. Retourne au royaume de Tāne et accomplis ton destin. " L'océan fut alors saturé des échos de la musique extraordinaire chantée par les formes noires (Ihimaera, 2022 : 157).

S'interroger sur les baleines revient donc à s'interroger sur soi-même, une perspective que Nicolas Cavaillès explore en soulignant la similitude entre les baleines et les hommes.

L'adrénaline, la sérotonine, l'ocytocine sont loin d'être des propriétés humaines. Elles ne nous rapprochent pas des arbres et des fougères, mais des tyrannosaures et des baleines. Pour les tyrannosaures, c'est un peu moins clair, mais il y a fort à parier qu'avec l'organisme des baleines, nous nous comporterions comme elles. Nous sauterions. Nous sauterions, perçant la surface, quittant l'apesanteur aquatique au prix de puissants coups de caudale, pour nous signaler à nos proches quand le vent et les vagues couvrent nos vocalises. Nous sauterions pour jouer. Nous sauterions pour séduire (Cavaillès, 2015 : 17).

Ce renversement voit désormais l'homme chercher à se mettre à la place des cétacés pour mieux se comprendre, sans que cela ne soit perçu comme une dégradation de sa condition. Se mettre à la place de la baleine devient un moyen d'expérimenter une autre forme d'individualité et de percevoir différemment l'existence. Interroger le motif du saut des baleines, c'est questionner l'existence elle-même, un grand pourquoi auquel l'homme aspire constamment à répondre : " A voir la baleine se déchirer dans les airs, on devine d'ailleurs qu'elle n'ignore pas ces deux syllabes crucifiantes, *pourquoi*, ces huit lettres que rien ne rassasie, qui obligent à mille et une contorsions toutes vaines " (Cavaillès, 2015 : 3).

La réponse à cette question, comme suggéré par l'auteur, pourrait tout simplement être un " pourquoi pas ". Tout comme l'être humain, la baleine est confrontée perpétuellement à l'absurdité de l'existence. S'intéresser à la baleine offre ainsi une perspective permettant de remettre en question et d'interroger les modalités d'existence que l'on pense être les nôtres, rappelant ainsi la fonction fondamentale de la littérature : pousser sans cesse à remettre en cause et interroger nos conceptions de l'existence.

En conclusion, la présence de la baleine en littérature a donné naissance à une zoopoétique cétologique, propice à l'émergence de thématiques riches associées à ces géants des mers. Cette fascination qu'exercent les baleines a inspiré de nombreux artistes et créateurs, comme l'illustre l'expérience immersive *De Ballenas* de Wu Tsang au musée Thyssen-Bornemisza de Madrid¹⁶. Malgré nos efforts, cette tentative de compréhension de la vie quotidienne des baleines souligne la complexité de saisir une sensibilité autre que la nôtre. Les créations résultantes enrichissent le fond artistique dédié à ce sujet, attestant du fait que les baleines demeurent les gardiennes de secrets insaisissables qui continuent de stimuler notre imagination. Comme le suggère Cavallès, la vérité parfois plus étrange que la fiction trouve son écho dans les sentiments associés aux baleines, rendant leur existence paradoxale mais inénarrable. " La Vérité est parfois plus étrange que la fiction, comme l'a dit un jour quelqu'un. Il existe des sentiments tellement farfelus que sous leur effet le bond est plus plausible que son absence, bien qu'il soit paradoxalement moins crédible et inénarrable " (Cavallès, 2022 : 10).

Ainsi, cette exploration zoopoétique cétologique dans la littérature contemporaine, axée sur une lecture éco-poétique de la baleine, révèle la manière dont ces créatures marines transcendent leur simple réalité pour devenir des vecteurs d'imagination, des guides spirituels et des énigmes existentielles. Cette analyse met en lumière la façon dont la baleine, au croisement de l'océan et de l'espace, ouvre des portes sur des dimensions symboliques, stimulant la réflexion sur notre place dans le monde naturel. L'univers littéraire des baleines s'avère être un terrain fertile où s'épanouissent des questionnements écologiques, éthiques et existentiels, contribuant à façonner notre compréhension de ces majestueuses créatures, de notre propre rapport au cosmos et de nous-mêmes.

Bibliographie

- ADAMS, D., *H2G2. L'Intégrale de la trilogie en cinq volumes*. Paris : Editions Denoël 2010.
- BOCK CLARK, D., *La Voie des ancêtres*. Paris : Editions du Sous – Sol 2021.
- BAILLY, J.-C., *Le Versant animal*. Paris : Bayard 2018.
- BRUNEL, C., *Eloge de la baleine*. Paris : Editions Payot & Rivages 2022.
- CAVAILLES, N., *Pourquoi le saut des baleines*. Paris : Editions du Sonneur 2015.
- COI-UNESO, *Global Ocean science report 2020 : charting capacity for ocean sustainability*. K. Isensee (ed.), Paris : UNESCO Publishing 2020.
- CONTE, E., *Sur le chemin des étoiles. Navigation traditionnelle et peuplement des îles du Pacifique*. Papeete : Au Vent des îles 2023.
- COLLODI, C., *Les Aventures de Pinocchio*. Paris : Gallimard 2002.
- DE FONTENAY, E. & PASQUIER, M.-C., *Traduire le parler des bêtes*. Paris : Carnets de l'Herne 2008.
- FERNEY, A., *Le Règne du vivant*. Paris : Actes Sud 2014.
- GARDE, F., *La Baleine dans tous ses états*. Paris : Gallimard 2015.
- HOBSON, B., *Le Rêve de la baleine*. Paris : Editions Payot & Rivages 2019.
- IHIMAERA, W., *La Baleine tatouée*. Papeete : Au Vent des îles 2022.
- MELVILLE, H., *Moby Dick*. Paris : Gallimard 1996.
- MELVILLE, H. / LOMAEV, A., *Moby Dick*. Paris : Editions Sarbacane 2017.
- MOWAT, F., *Mort à la baleine*. Montréal : Editions du Boréal 2022.
- MUSTILL, T., *Comment parler baleine*. Paris : Albin Michel 2023.
- RAUFAST, P., *La Baleine thébaïde*. Paris : Alma Editeur 2017.

¹⁶ Exposition visible de février à juin 2023 et qui propose aux spectateurs d'expérimenter au moyen de vidéos et d'enregistrements sonores ce que vivent les baleines quotidiennement au milieu des océans.

- SEBEOK, T. *Global semiotics*. Bloomington : Indiana University Press 2001.
- SEPULVEDA, L., *Histoire d'une baleine blanche*. Paris : Editions Métailié 2019.
- SIMON, A., *Une Bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*. Marseille : Editions Wildproject 2021.
- SYLVESTRE, J., *Si le chant des baleines s'éteignait*. Paris : Albin Michel 2014.
- VERNE, J., *Vingt Mille Lieues sous les mers*. Paris : LGF Livre de Poche 1976.
- VON UEXKÜLL, J. *Mondes animaux et monde humain*. Paris : Pocket 2004.
- WELLENSTEIN, A. / BOISCOMMUN, O., *La Baleine blanche des mers mortes*. Charnay-les-Macon : Drakoo 2021.
- ZIDROU / VANISTENDAEL, J., *La Baleine bibliothèque*. Bruxelles : Le Lombard 2021.



SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA