

ANEJO II

***Estrategias didácticas  
para el análisis de textos narrativos  
en la enseñanza secundaria***

edición de Domingo Ródenas

**HISPANO GALIA**

Revista hispanofrancesa de  
Pensamiento, Literatura y Arte

**Consejería de Educación  
Embajada de España en Francia**

ANEJO II  
HISPANO GALIA





Estrategias didácticas  
para el análisis de textos narrativos  
en la enseñanza secundaria

Edición de Domingo Ródenas

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN  
EMBAJADA DE ESPAÑA EN FRANCIA

## ANEJO II

*Edición:* Domingo Ródenas

### HISPANOGALIA

**Revista hispanofrancesa de Pensamiento, Literatura y Arte**

*Dirección:*

Javier Pérez Bazo (Consejero de Educación)

*Comité científico:*

Pedro Aullón de Haro (Universidad de Alicante), Jacques Badet (Inspection Générale), Christian Boix (Université de Pau), Mercedes Boixareu (UNED), Enrique Camacho (Instituto Cervantes), Jean Canavaggio (Université de Paris-Nanterre), Juan Carrete (INTERMEDIAE, Madrid), Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia), Javier de Lucas (Colegio de España), Antonio Domínguez Rey (UNED), Javier Fresnillo (Universidad de Alicante), Javier García Gibert (I.E.S. Juan de Garay, Valencia), Efraín Kristal (Universidad de California, Los Ángeles), Julio Neira (UNED, Centro de la Generación del 27), Gregorio Peces-Barba (Universidad Carlos III), Javier Portús (Museo del Prado), Domingo Ródenas (Universidad Pompeu Fabra), Rafael Rodríguez Marín (Depart. Lexicografía, RAE), Emiliano Sánchez (Inspection Générale), Simonetta Scandellari (Universidad de Ferrara), Christophe Singler (Université de Besançon), María José Vega (Universidad Autónoma de Barcelona), José Luis Villacañas (Universidad de Murcia), Daniel Vitry (Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche), Marc Vitse (Université de Toulouse-Le Mirail).

*Coordinación editorial:* Petra Secundino.

*Equipo de colaboradores de redacción:*

Vicente López-Brea, Luis Pardiñas, José A. R. Lasa.

© Edita: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Información y Publicaciones  
EMBAJADA DE ESPAÑA EN FRANCIA / Consejería de Educación

© De los artículos, sus autores.

NIPO: 651-07-338-1

Consejería de Educación  
Embajada de España en Francia  
22 avenue Marceau - 75008 París

*Pedidos y distribución:*

Centro de Recursos  
34, Boulevard de l'Hôpital 75005 Paris  
Tel: 0147074858 Fax: 0143371198  
@: [centrorecursos.fr@mec.es](mailto:centrorecursos.fr@mec.es)

*Diseño y maquetación:* Antonio Ramos

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, grabación, fotocopia, etc.— sin el permiso expreso de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

Nuestro reconocimiento al Colegio de España  
y al Instituto Cervantes de París  
por su colaboración en el desarrollo del curso  
*Estrategias didácticas para el análisis de textos narrativos  
en la enseñanza secundaria*



# ÍNDICE

Introducción:	
Alumbrar el sentido: propuestas didácticas para la explicación de textos narrativos .....	11
<i>Domingo Ródenas</i>	
Ser y no ser o la poética de <i>El casamiento engañoso</i> y <i>El coloquio de los perros</i> .....	19
<i>Domingo Ródenas</i>	
<i>Misericordia</i> (1897), de Galdós: Interiores.....	41
<i>José-Carlos Mainer</i>	
Identidades difusas o <i>La novela de don Sandalio</i> , de Unamuno.....	71
<i>Jordi Gracia</i>	
<i>Hotel Florida, plaza del Callao</i> y el simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga	91
<i>Luis Beltrán Almería</i>	
El hiato entre historia y leyenda: la construcción ficcional del duque de Aquitania .....	111
<i>Álvaro Pombo</i>	





## Alumbrar el sentido: propuestas didácticas para la explicación de textos narrativos

A quienes nos dedicamos a explicar lo que otros han dejado escrito nos son imputables delitos de lesiones al sentido literal o figurado del texto, a la significación del autor o incluso a las vulnerables entendederas de nuestros estudiantes, en especial si transitan por la edad procelosa de la adolescencia. Pero esos delitos supuestos y virtuales no pueden ocultar nuestra más noble condición de intérpretes desinteresados, de trujamanes del significado, a menudo borrado por la historia y, como diría Borges, por las generaciones de los hombres.

El mero transcurso del tiempo, con los cambios naturales en el léxico y las construcciones del idioma, introduce un factor de diferencia entre la lectura actual de los textos y la que pudo hacerse en el momento de su difusión original. A esa lenta transformación de la lengua, operada a veces tan deprisa que hace que expresiones comunes pocos decenios atrás –y recogidas por ejemplo en *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio o en *Últimas tardes con Teresa*–, requieran hoy ser aclaradas, se añade la evolución de los modos de vida en todos los órdenes. Los roles sociales, los oficios y profesiones, los ocios, usos y costumbres, los objetos que amueblan la realidad cotidiana de los seres humanos, las instituciones y los sistemas de valores, en fin, el mundo en su conjunto experimenta una incesante mudanza. Las producciones culturales, y el arte narrativo en primer lugar, registran esos modelos de mundo cambiantes en un tiempo y en un lugar determinados, como si se tratara de registros fósiles, y ahí permanecen inmutables para ser interpretados por quienes se acerquen a ellos. Pero ese acercamiento producirá siempre un margen de desencuentro. Una parte del texto (un término, un pasaje, una escena, el sentido global...) se sustraerá al lector. Y si éste se empeña en ser autosuficiente es seguro que no logrará más que un reflejo distorsionado por su falta de competencia lectora. El resultado será una *misreading*, término inglés para el que disponemos de un

buen equivalente: una *deslectura*, una lectura torcida. Tan frecuente entre los estudiantes pero de la que no están a salvo ni siquiera los estudiosos.

La tarea del profesor de literatura debe consistir no sólo –que también y tantas otras cosas– en ofrecer información ordenada, jerarquizada y tamizada sobre la historia literaria, sino, de manera eminente, en guiar al alumno en la lectura *recta* de los textos, salvando con sus conocimientos, sensibilidad y destreza hermenéutica el margen de desencuentro entre el texto y el estudiante. Esta función tutelar es fundamental y comprende operaciones tan diversas como la elucidación del significado literal de una réplica en *El Quijote* o de un chiste en una comedia lopesca hasta la más comprometida indagación en la *intentio auctoris* de un soneto del amor oscuro de Lorca o de *Cinco horas con Mario* de Delibes. Escotar la lectura para que no se descarríe o se pierda es una labor paciente y a veces fatigosa pero que suele obtener frutos muy gratificantes. Debe buscarse que el alumno reciba la acción del docente sobre el texto como un proceso de alumbramiento del sentido, como un afloramiento de lo que no era visible pero estaba ahí, exactamente como las imágenes fotográficas en las antiguas bobinas de celuloide antes de ser reveladas. Si esto se logra –lo que no es pan comido, todo hay que decirlo–, la lectura se le antojará al estudiante un ejercicio mágico por el que se sentirá atraído, o desafiado, y que probablemente lo implique en alguna medida. La medida dependerá, claro, de la habilidad del docente para encontrar un espacio cognitivo de acuerdo entre su explicación del texto y la constelación de intereses del estudiante, pero siempre será posible remitirse a los valores y sentimientos humanos intemporales que acarrea cualquier documento literario (la lealtad, el heroísmo, el orgullo, el afecto, la amistad o el amor, la gratitud, la decepción, la esperanza, la ambición, el miedo...) y que conviene no desdeñar en el aula.

Por otro lado, los textos narrativos, como las obras teatrales y a diferencia de la poesía lírica, ofrecen un magnífico banderín de enganche para los alumnos que no es otro que su trama argumental. Los personajes y los conflictos invitan a la participación, empática o no, del lector bisoño, que encuentra en los caracteres y las conductas claros elementos susceptibles de juicio (a menudo moral). En un nivel de comprensión elemental, el que proporciona la lectura literal del relato, el discurso narrativo, a no ser que constituya un experimento extremo con la estructura o el lenguaje, resulta menos opaco que el poético y suscita, en consecuencia, una resistencia menor en el estudiante. Es

lícito servirse de esa línea de menor resistencia como primer peldaño en el ascenso a la lectura literaria. No hay por qué despreciar el juego de la sustitución emotiva (el ponerse en el lugar de la criatura ficticia) que permite el mundo posible que propone el relato porque en él podemos descubrir uno de los mecanismos esenciales del deleite que brinda la lectura. Del deleite y de la enseñanza moral, por evocar el horaciano *prodesse et delectare*.

Bien es cierto que lo que puede leerse y examinarse en clase no pasa de unas páginas. Eso explica que en los últimos años se haya convertido el microrelato en una modalidad de cuento (me resisto a considerarlo un género) particularmente querida por los profesores de literatura: su extrema brevedad, su intensidad semántica en los mejores casos y la concentrada complejidad de sus recursos constituyen poderosas bazas para hacer girar a su alrededor una clase. Lo mismo puede decirse del cuento que no rebasa las siete u ocho páginas. Su lectura en voz alta en una sola sesión es factible y no se pierde de ese modo el efecto unitario al que aspira todo relato. El problema surge con las narraciones más extensas, las novelas cortas o las novelas, que obligan a seleccionar unos fragmentos para convertirlos en objeto de análisis. El fragmento, así, asume una función de sinécdoque (*pars pro toto*) y parece comprometer una elucidación en cualquier nivel (estilístico, estructural, semántico...) que sea extrapolable al conjunto del texto. Ello es y no es así porque el fragmento elegido no siempre puede representar la totalidad de su contexto. Lo hará en el plano del estilo quizá, o de la técnica descriptiva, o de la intromisión del narrador juzgando a sus criaturas o, más en general, del clima estético en que se instala (el realismo, el naturalismo, el simbolismo...) pero ni siquiera en estos casos el fragmento lleva consigo la vocalía del conjunto. El fragmento habla de sí mismo ante todo, aunque como docentes debamos utilizarlo en tanto que sinécdoque del texto completo y, como tal, este recurso suele funcionar muy bien. El episodio del falso suicidio de Bartolo en las bodas de Camacho del *Quijote* es bien expresivo del racionalismo renacentista de Cervantes y de su convicción de que a los sentidos corporales se les engaña con suma facilidad. Ahí puede comprobarlo el estudiante y luego lo verificará en cualquier otro episodio de la novela.

Pero mi propósito no era el de extenderme en estas cuestiones sino el de presentar este Anejo II de *Hispanogalia* donde se recogen las intervenciones en el Curso de formación *Jornadas didácticas para el análisis de textos narrativos*

en la enseñanza secundaria, celebrado los días 12 y 13 de octubre en las dependencias del Colegio de España y del Instituto Cervantes en París gracias a la gentileza de sus directores don Javier de Lucas y don Enrique Camacho. Las *Jornadas*, impulsadas desde la Consejería de Educación de la Embajada de España en la capital francesa, responden a una iniciativa personal del Consejero, don Javier Pérez Bazo, de cuya condición de investigador distinguido deriva su voluntad de ofrecer a los docentes españoles en Francia plataformas para su formación permanente. Habiendo dedicado las primeras *Jornadas* al comentario de textos poéticos, el Dr. Pérez Bazo quiso consagrarlas en esta ocasión a los textos narrativos y me confió la coordinación de las mismas. Desde el primer momento resolvimos que las *Jornadas* debían programarse de acuerdo con tres criterios primordiales: el número de ponencias tenía que ser limitado, debía ofrecerse una muestra textual que, otorgando preponderancia a la literatura moderna y contemporánea, no descuidara la narrativa del Siglo de Oro, y, por último, era conveniente que cada ponente brindara una perspectiva de análisis distinta. Además, siguiendo el modelo de las primeras *Jornadas*, que clausuró el poeta Luis García Montero, decidimos invitar a un narrador del más alto rango para que asimismo pronunciara la lección de clausura y fue el poeta, novelista y académico de la Lengua Álvaro Pombo quien nos honró aceptando nuestra proposición. Tales criterios se cumplieron de forma escrupulosa y el resultado no pudo ser más satisfactorio para todos.

Participamos los doctores José-Carlos Mainer, de la Universidad de Zaragoza, Jordi Gracia, de la Universidad de Barcelona, Luis Beltrán, también de la Universidad de Zaragoza, y yo mismo, de la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona) con análisis de textos, respectivamente, de Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Luis Eduardo Zúñiga y Miguel de Cervantes. Si bien cada intervención se realizó desde una metodología y con un enfoque distintos, de las diversas ponencias se desprendía un acuerdo fundamental en que los textos literarios no rinden su plenitud de significado sin una interrogación previa, esto es sin un ejercicio activo de desentrañamiento del sentido.

En la primera ponencia, centrada en las novelas ejemplares de Cervantes *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, se proponía utilizar estos dos relatos para suscitar problemas teóricos y técnicos durante la lectura, de modo que los estudiantes pudieran seguir de forma simplificada el proceso de refle-

xión que ponen en marcha esos textos del siglo XVII. Se plantean problemas estructurales, como la unidad o diversidad de las dos narraciones, a partir de la puesta en página de la edición príncipe de las *Novelas ejemplares* con el objeto de que los propios estudiantes formulen hipótesis fundadas. Desde esa cuestión se puede pasar fácilmente al binomio aristotélico historia/poesía y de éste a la oposición verdad/fábula amparándonos en que el *Coloquio* se ofrece como un texto que un personaje del *Casamiento* lee y, por tanto, como un producto literario. Las reflexiones a que este juego de luces y sombras da lugar permiten esbozar las líneas maestras de la poética de la ficción en los albores del siglo XVII.

El profesor José-Carlos Mainer propone una aproximación a *Misericordia*, con la que Galdós cerraba en 1897 el ciclo de sus «Novelas contemporáneas», desde vías de acceso muy esclarecedoras, como la función significativa del título o la ubicación de la obra en el proyecto que viene a concluir. Lo crematístico, lo erótico (tan recubierto por el pudor en Galdós) o lo religioso son elementos que enlazan todo el proyecto y cuya huella puede examinarse en *Misericordia*, pero la parte del león de la ponencia le corresponde al estudio de cuatro fragmentos en los que se produce un paréntesis en la acción narrativa. Se trata de pasajes descriptivos que delimitan un espacio y un tiempo, esto es un *cronotopo*, según el concepto acuñado por Mijaíl Bajtín, y que comparten el ser *cronotopos interiores*. La lectura atenta de estas estampas de interior pone al descubierto, con la palmaria significación de los detalles, modos de vida ya extintos que deben ser tenidos en cuenta para entender de manera cabal los qués y porqués de los personajes.

En su comentario a *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* de Miguel de Unamuno, el profesor Jordi Gracia apuntó la oportunidad de situar a veces el texto en el marco de la biografía del autor. Carece de sentido prescindir de las circunstancias biográficas en que fue compuesto un texto cuando, como en este caso, tales circunstancias son excepcionales. Escrita, junto a *San Manuel Bueno, mártir* y *Un pobre hombre rico*, entre noviembre y diciembre, *La novela de don Sandalio* no puede ser ajena a las preocupaciones que alimentan esas otras narraciones. Además de contextualizar el texto en la coyuntura vital de Unamuno, el profesor Gracia hizo hincapié en su estrecha relación con alguno de los temas mayores del escritor, como el de la personalidad, el de las borrosas fronteras entre la realidad y la fabulación y el del conocimiento de los otros. *La*

*novela de don Sandalio*, pues, en su brevedad, posibilita la comprensión de una parte del complejo mundo intelectual del escritor vasco.

Una perspectiva más teórica fue la que adoptó el profesor Luis Beltrán Almería en su ponencia sobre el cuento «Hotel Florida, Callao» de Juan Eduardo Zúñiga. Apoyándose por un lado en el género discursivo del «caso», tomado como *forma simple*, según la denominación de André Jolles, y por otro en la estética hermético-simbolista que caracteriza gran parte de la literatura moderna, desentraña los mecanismos de producción de sentido de un relato aparentemente sencillo como el de Zúñiga. Al mismo tiempo demuestra cómo las consideraciones de vuelo teórico, bien administradas, podrían abrir los ojos a los estudiantes ante la evidencia de que los discursos literarios (y extensivamente cualquier discurso semiótico) poseen diversos niveles de complejidad y es imprescindible superar el estadio de recepción ingenua para alcanzar una comprensión crítica.

Por último, en su conferencia de clausura, Álvaro Pombo hizo una exhibición de cómo la lectura dramatizada del texto narrativo, devuelto a la viva voz (y a la prosodia adecuada) e incluso al gesto de refuerzo, puede constituir una vía óptima de captación inmediata del interés e incluso del sentido. La sugerencia de leer en voz alta con un sabio control de las pausas, los énfasis, el ritmo y las inflexiones puede ser aplicada con excelentes resultados en el aula, cuando menos como punto de partida para ulteriores ejercicios explicativos. El escritor eligió algunos pasajes de su novela *La cuadratura del círculo* (1999), ambientada en la Francia del siglo XI, flanqueada por las cortes señoriales de un lado y por los monasterios de otro, unas y otros representados en las figuras históricas de Guillermo de Aquitania, el primer trovador conocido, y Bernardo de Claraval. Pero la intervención de Álvaro Pombo no se limitó a proponer un acceso aural al texto, a la manera de los seriales radiofónicos de los años cincuenta o a la del auditorio de un juglar del siglo XIII, sino que apuntó dos aspectos de gran utilidad en la práctica docente, uno de índole conceptual y otro de naturaleza instrumental. El primero se refirió a la condición *fictionalizadora* de toda narración literaria, por la que cualquier objeto de la realidad que se *copie*, por ejemplo Guillermo de Aquitania o la segunda cruzada, queda *ipso facto* convertido en ficción verbal. De acuerdo con este presupuesto, la llamada «novela histórica» constituiría un oxímoron, puesto que si el discurso es novela, vale decir ficción, ello implica que no puede ser historia. Las raíces

teóricas de este distingo se remonta a la preceptiva neorristotélica del siglo XVI en Europa a la que se aludió en la ponencia sobre las *Novelas ejemplares* de Cervantes, y las consecuencias del mismo, que ha desarrollado la moderna teoría de la ficción, serían extrapolables a otras expresiones contemporáneas de la inventiva humana como el cine o las series televisivas. El segundo aspecto a que me refería se deriva de éste y consiste en la posibilidad de efectuar un estudio comparativo del Duque de Aquitania construido por Pombo con el Duque de Aquitania que se infiere de los pocos poemas que se nos conservan y en los que se reflejan unos determinados rasgos de la personalidad del trovador. El ejercicio, que a un nivel elemental puede llevarse a cabo por estudiantes de enseñanza media, conviene a cualquier novela protagonizada por personajes con correlato histórico. La comparación y el análisis razonado de las diferencias pueden arrojar un saldo pedagógico muy favorable.

Estas *Jornadas* desplegaron, pues, un abanico de posibilidades didácticas en la explicación de los textos narrativos que tanto los organizadores, el Consejero don Javier Pérez Bazo en primer lugar y yo mismo en calidad de coordinador, como los ilustres participantes deseamos que sirvan de indicio y de acicate en el ejercicio heroico de hacer hablar para los estudiantes los textos balbucientes o mudos.

DOMINGO RÓDENAS  
Barcelona, noviembre de 2007





# Ser y no ser o la poética de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*

DOMINGO RÓDENAS  
(Universitat Pompeu Fabra)

Al comienzo del capítulo 44 de la Segunda parte del *Quijote* se transcribe la queja de Cide Hamete Benengeli de haber tomado a su cargo una historia «tan seca y limitada» que le había obligado a injerir algunas narraciones ajenas para evitar el aburrimiento del lector. Pero el remedio llevaba su parte de daño para el orgullo de Benengeli, porque tales relatos interpolados iban a leerse –dice– «con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a la luz»<sup>1</sup>. Ya podía lamentarse Benengeli: cuatrocientos años después un lector tan refinado como Vladimir Nabokov calificaba las ficciones interpoladas como «la escoria de la ficción italianizante» y no ha sido el único. Cuando la queja de Benengeli fue legible, en 1615, hacía ya un par de años que las *Novelas ejemplares* habían salido a la luz mostrando muy al descubierto su gracia y artificio, el raro dominio del arte narrativo de su autor, tanto en el aspecto técnico como en su ágil movilidad por los paradigmas narrativos del siglo XVI.

En el famoso prólogo de la colección, tras presentarse a través de la mirada del pintor Juan de Jáuregui (mediante una écfrasis del retrato que éste podría haberle hecho), se apresura a justificar el oxímoron del título. Y digo oxímoron porque la novela, que por entonces sólo se identifica con la novela corta de estirpe italiana, derivada del *Decameron* de Boccaccio, acarrea connotaciones morales poco ejemplares, dado que los asuntos que trata suelen implicar enredos amorosos basados en la simulación o el engaño y contrarios,

---

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, p. 1070.

en cualquier caso, a la doctrina moral de la Iglesia. Por eso Cervantes advierte que los requiebros amorosos de sus historias son «honestos» y «medidos con la razón y el discurso cristiano»<sup>2</sup>, para contrarrestar el extendido prejuicio de escritura indecorosa que recaía sobre las colecciones de *novelle*. En las suyas, dice, «no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso». Otra cosa es que semejante aserción sea puesta en solfa en casi todas las narraciones, de lo que se percató muy bien el autor del *Quijote* apócrifo, que las calificó de «más satíricas que ejemplares». ¿Era a su ejemplaridad artística, a su pasmosa habilidad inventiva y compositiva adonde apuntaba Cervantes con su ejemplaridad, como sostuvo Unamuno? Es probable. Y la continuación del prólogo parece abonar esta idea: «Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras». Una mesa de trucos, esto es, una mesa de billar en la que jugar a empujar la bola hacia la tronera y en la que cada jugador / lector sacará fruto (lección) o disfrute (deleite) en virtud de sus aptitudes y predisposiciones.

Puestos a jugar en esa mesa de trucos, y puestos a jugar provechosamente con estudiantes en el aula, conviene elegir una novela que dé juego y desde la que sea hacedero desplazarse de la historia literaria a los procedimientos narrativos, de éstos a la preceptiva vigente y de ésta a los problemas básicos de la interpretación. Y aunque muchas se muestran dúctiles a nuestros propósitos didácticos, ninguna entraña tantas posibilidades como la que cierra la colección. O las que cierran la colección, porque el desafío empieza por determinar si se trata de una o de dos ficciones. Me refiero, claro, al *Coloquio de los perros*, aunque tal vez debería decir a la *Novela del casamiento engañoso*, porque la anterior, titulada *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza*, en rigor, está incrustada en el *Casamiento* por el procedimiento de convertirla en el contenido del cartapacio donde Campuzano dice haber transcrito una imposible plática entre dos perros oída desde su cama de enfermo. Pero este aspecto estructural, el de la unidad, separación e interdependencia de los dos relatos, con ser fundamental –y a él vuelvo enseguida– no agota en absoluto las virtualidades del texto en el aula.

---

<sup>2</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2007, p. 79.

Podemos mostrar qué es un marco narrativo y cómo funciona en la sintaxis narrativa y en el orden de la significación: el *Casamiento* actúa como marco en el que se inserta el *Coloquio*, lo que condiciona la interpretación de éste. Al mismo tiempo podemos utilizar los sucesivos relatos subordinados para hacer ver la estructura enunciativa y ontológica de la narración: cómo el narrador heterodiegético cede la palabra a Campuzano (narrador homodiegético cuando cuenta sus avatares) y éste la entrega al perro Berganza que, a su vez, la cede a la bruja Cañizares, que asume así la función de narrador hipodiegético por lo que hace al nivel narrativo y autodiegético en cuanto a su implicación en la historia. Podemos también llamar la atención sobre el astuto manejo de la prolepsis o anticipación por parte de Cervantes, consistente en provocar la curiosidad y aplazar su satisfacción (el mismo método que utiliza en el *Casamiento* la truhana doña Esperanza para conquistar al pipiolo Campuzano). Por ejemplo, cuando Berganza se acuerda de «cierta historia que me pasó con una grande hechicera, discípula de la Camacha de Montilla» y, ante la impaciencia de Cipión («que me la cuentes antes que pases más adelante...»), contesta: «Eso no haré yo, por cierto, hasta su tiempo: ten paciencia y escucha por su orden mis sucesos». Y así es, pues, la historia de la hechicera, fundamental en el *Coloquio* en la medida en que allí se sugiere una explicación para el prodigio de los canes parlantes, que no se contará hasta mucho después. En fin, podemos introducir los conceptos de voz y perspectiva con sus variadas y eficaces maniobras, como la restricción deliberada de informaciones sobre el mundo representado (la paralipsis, en acuñación de Gérard Genette) para que el lector no sepa más que el personaje y se sorprenda con él, como sucede en el episodio de los batanes del *Quijote* o aquí en el episodio del alguacil que acomete, reduce y detiene él solo a seis rufianes que luego resultan estar conchabados con él.

De la amplia red de recorridos que ofrece el texto, elegiré el que nos conduce hacia la filosofía de la representación literaria con la que comulgaba Cervantes, en la que se percibe el forcejeo con los conceptos aristotélicos de historia y poesía en busca de un espacio de legitimación del discurso ficcional.

Volvamos a la compleja imbricación de las dos últimas novelas ejemplares, un asunto que ha dado mucho quehacer a los cervantistas, dividiéndolos entre quienes las consideran dos relatos independientes (los menos) y quienes las interrelacionan en grados diversos de subordinación, por ejemplo esti-

mando que el *Casamiento engañoso* no pasa de ser un pórtico narrativo del *Coloquio*. Desde que en 1912 Agustín González de Amezúa las editara conjuntamente y separadas de las otras diez, ha corrido mucha tinta crítica sobre el díptico<sup>3</sup> y alguna sobre la trabazón de sus historias. Al estudiante esta índole de asuntos le aburre soberanamente, así es que podemos probar a interesarlo proponiéndole buscar en la edición príncipe de 1613 indicios acerca de la intención de Cervantes. Así, la Tabla de novelas parece zanjar la cuestión al computar doce novelas y no once, si bien al *Coloquio* se le llama «la de los perros Cipión y Berganza», con la elipsis de ‘novela’, cosa que bien podría deberse al cajista que compuso la tabla. Pero en la dedicatoria al conde de Lemos, ahora si Cervantes habla de «doce cuentos» de manera clara. A pesar de esto, la separación entre el *Casamiento* y el *Coloquio* queda desmentida por el inequívoco engaste de la segunda en la primera, sin más separación gráfica que el título (bien que en tipografía de cuerpo grande) del cartapacio que Campuzano entrega a su amigo. Por otro lado, el *Casamiento* no concluye propiamente sino después del *Coloquio*, una vez Peralta ha terminado su lectura, envolviendo de este modo el *Coloquio* y creciendo a sus expensas (como si un pez menudo engullera a uno más grande). En efecto, la conversación del alférez Campuzano y el licenciado Peralta en el *Casamiento* se interrumpe (no concluye) cuando el primero le da el cartapacio al segundo para que lo lea mientras él echa una cabezada. Y se reanuda una vez el licenciado acaba su lectura (y con él nosotros), se despierta Campuzano, intercambian unas breves pala-

---

<sup>3</sup> Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*, ed. de A. González de Amezúa, Madrid, Bailly-Baillière, 1912. Entre los estudios más interesantes, Oldric Belic, «La estructura de *El coloquio de los perros*», en *Análisis estructural de textos hispánicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 61-90; Ruth S. El Saffar, *Cervantes. "El casamiento engañoso" and "El coloquio de los perros": A Critical Guide*, Londres, Grant & Grant, 1976; los artículos de Edward C. Riley, «La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 83-94; «La novela más ejemplar: *El coloquio de los perros*, de Cervantes», en Aurora Egido, ed., *Perfiles del Barroco*, Zaragoza, IberCaja, 1990, pp. 25-39; Antonio Rey Hazas, «Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela», en Jesús de Bustos Tovar, ed., *Lenguaje, ideología y organización textual en las "Novelas ejemplares"*, Madrid, Universidad Complutense/Université de Toulouse-Le Mirail, 1983, pp. 119-144. Y, sobre todo, la monografía comprehensiva de José Luis Álvarez Martínez *La estructura cíclica de "El coloquio de los perros"*, Mérida, Junta de Extremadura, 1994.

bras y, cerrando el mundo de ficción, deciden darse un paseo hasta la muy real plaza del Espolón de Valladolid.

Desde un punto de vista formal, el *Coloquio*, pues, está encajado en el *Casamiento*, puesto que éste funciona como marco narrativo de aquél. Desde el punto de vista de las proporciones del discurso, sin embargo, que casi quintuplican las del *Casamiento*, como también desde la perspectiva de su relevancia semántica, el *Coloquio* se nos aparece como la narración principal. ¿Juega Cervantes a las paradojas o, por decirlo en sus términos, juega al engaño a los ojos, al trampantojo de presentar como subordinado lo que es principal y viceversa? No hay que descartarlo en esta novela nodriza. Bien sabemos que a Cervantes le seduce sobremanera la manipulación de la ambigüedad y gusta de instalarse en la zona de claroscuro entre lo histórico y lo imaginado, entre la verdad y la mentira, entre la vida y la ficción, entre lo que parece y no es. A esta línea de sombras conviene conducir a los estudiantes para despertar su curiosidad y, como apuntaba antes, su implicación en el ejercicio de análisis. Invitémosle a descubrir relaciones paradójicas soterradas entre los dos relatos.

El *Casamiento* refiere el encuentro del alférez Campuzano, al salir del Hospital de la Resurrección de Valladolid, con su amigo Peralta, al que confiesa haberse casado con mujer equivocada. Peralta, ya con el gusanillo del qué habrá pasado, lo invita a almorzar en su posada para que le dé cuenta de las razones de su casamiento y su hospitalización. El punto de partida es del todo realista: espacio, personajes y situación. Y en el desarrollo de la anécdota no hay ningún elemento que contradiga nuestro sentido de la realidad. En el *Coloquio*, por el contrario, sí se produce una vulneración de nuestra lógica ordinaria: una noche los dos perros del limosnero Mahudes rompen a hablar muy razonablemente y, sorprendidos ellos mismos del milagro, se dedican a departir hasta el amanecer. Frente a esta premisa sobrenatural, propia de un modelo de mundo irrealista o fantástico, la del *Casamiento* es de un robusto realismo. Sin embargo Cervantes, como un trilerero literario, mueve deprisa los cubiletes de la ficción y la realidad hasta que nos engaña a los ojos. De esta suerte, en el *Coloquio* la única infracción lógica consiste en el portento de que dos perros hablen, por cuanto el resto de la materia narrativa se alimenta de la realidad social, de los tipos y las costumbres del momento, y lo hace con una sugestión de verdad referencial como en ninguna otra novela ejemplar. Por el contrario, el introito costumbrista del *Casamiento* pronto se desvía hacia un

desarrollo propio del cuentecillo donairoso tan querido por los escritores del Renacimiento, como los que Castiglione consideraba de buen tono que conociera y narrara su cortesano. Aquí la facecia está basada en el motivo cómico del ladrón robado o del burlador burlado: el alférez había fingido riqueza para casarse con una bribona que aparentaba ser mujer de posibles y que huye con las baratijas de Campuzano dejándole en prenda una sífilis). Y este rumbo folklórico en el relato es tan obvio que Peralta, que ha escuchado en silencio las malandanzas de Campuzano, al final reconoce haber estado «en duda si creería o no lo [...] de su casamiento» porque el cuento del alférez le parece demasiado facecioso como para ser cierto. Lo que le inclina hacia la incredulidad no será la ingeniosa boda de un tunante con una pícara y el mutuo engaño –del que no saca más que una sífilis– sino la afirmación de Campuzano de haber oído hablar a los perros Cipión y Berganza. El hecho prodigioso es inadmisibile para el licenciado («Por amor de Dios, señor alférez, que no cuente estos disparates a persona alguna...»), que, a pesar de las protestas de veracidad de su amigo, le advierte que «no se canse más en persuadirme que oyó hablar a los perros» para avenirse a continuación a leer el coloquio perruno no por verdadero sino «por ser escrito y notado del buen ingenio del señor alférez». Así, la novela cuyos postulados iniciales están más cerca del realismo, el *Casamiento*, ofrece en su desarrollo una facecia y un portento inverosímil, mientras que la que parte de un hecho sobrenatural, el *Coloquio*, se ciñe a la decadente realidad social de la España coetánea.

Y sería el momento de introducir otra paradoja. Si la relación del *Casamiento* con la facecia renacentista está clara pero no se plasma en la estructura externa del discurso, la filiación del *Coloquio* resulta manifiesta desde el principio, puesto que, en su mismo título, remite al género del diálogo renacentista. De las tres modalidades genéricas que cabe distinguir a lo largo del Quinientos: el diálogo doctrinal o platónico (de contenido filosófico), el didáctico o ciceroniano y el lucianesco<sup>4</sup>, nuestra novela se vincula con esta última. Éste, como es sabido, toma su nombre de la obra de Luciano de Samosata y, frente a la seriedad de los otros dos modelos, adopta una mirada jocosa y satírica hacia la sociedad expresada a menudo a través de componentes fantásticos como la metamorfosis de un ser humano en animal, que es exactamente lo

---

<sup>4</sup> La distinción procede de Jesús Gómez, *El diálogo renacentista*, Madrid, Cátedra, 1988.

que sugiere Cervantes que podría haberles ocurrido a Cipión y Berganza por obra de la bruja Camacho, que «tuvo fama que convertía los hombres en animales». Berganza, una vez descubre asombrado que posee el don del habla, acuerda con Cipión tomar él la palabra esa noche para narrar su vida y, si el prodigio persiste, dársela a Cipión la noche siguiente para que éste haga lo propio. En cumplimiento del pacto, Berganza se convierte en el narrador y Cipión en el auditor de su historia o, técnicamente, en el narratario. En uno de los más célebres diálogos lucianescos, *El Crotalón* (1552), atribuido a Cristóbal de Villalón, se da la misma situación fantástica: un gallo narra sus diversas reencarnaciones al zapatero Mitilo aprovechando para satirizar, desde un prisma erasmista, grupos y costumbres sociales. Villalón, o quien fuera el autor, sigue a Luciano en su diálogo *Sueño o el gallo* no sólo en el artificio dialogal del gallo parlante y el zapatero sino en presentar todo el coloquio como un sueño del autor. Hay que reparar en que la lectura del *Coloquio* por parte de Peralta tiene lugar mientras su autor, Campuzano, está durmiendo, un nuevo indicio que sitúa el *Coloquio* en la tradición del diálogo lucianesco o, si se quiere, en la de la sátira menipea. Como señala Luis Beltrán: «La característica esencial de la menipea es precisamente el extrañamiento del mundo. Las menipeas transcurren en los infiernos, en los cielos, en los prostíbulos, en cualquier sitio donde no pueda existir la rutina de la vida ordinaria que se deja regir mansamente por las leyes del poder y del consenso [en un hospital, por ejemplo], porque su héroe es un excéntrico, no está limitado por mundo alguno, sino indeterminado por su situación libre»<sup>5</sup> [unos perros limosneros]. Pero el héroe marginal que lanza su sátira contra un mundo en descomposición no será para Cervantes el gallo lucianesco, última reencarnación de Pitágoras, sino un perro, Berganza. Primero porque el perro está asociado desde la antigüedad con los filósofos cínicos, la «secta del perro», y éstos se caracterizaban por su censura despiadada de los vicios sociales. Pero sobre todo porque el perro es el animal que sirve de testigo a la vida pública y privada y el que más verosímelmente podría dar fe de lo que en esas esferas acontece. En resumen, esta última paradoja consiste en ofrecer la mayor cantidad de realidad de las *Novelas ejemplares* en la que a todas luces

---

<sup>5</sup> Luis Beltrán Almería, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, 2002, p. 269.



se instala en una serie literaria –la del coloquio lucianesco– fabulosa y decididamente periclitada hacia 1613.

No es difícil que los estudiantes perciban esta dinámica de contradicciones que, a grandes rasgos, es uno de los ejes del mundo posible del *Quijote*: la representación crítica de la realidad social dentro de un armazón narrativo de carácter idealista. Otra cosa será avanzar con ellos hacia un terreno árido y a simple vista ajeno como la poética aristotélica que inspira la obra de Cervantes. Quizá podríamos llegar a ella a través del nivel de análisis más inmediatamente accesible, por ejemplo el de los papeles elocutivos que desempeñan Cipión y Berganza y el análisis de sus aportaciones al diálogo, lo que nos abrirá dos puertas simultáneamente, la del problemático enlace del *Coloquio* con la novela picaresca y la de la teoría literaria cervantina. Enseguida vuelvo a esto, pero antes de franquear esas puertas merece la pena echar una ojeada al conjunto de esta novela de dos cuerpos para detectar algunas de las líneas constructivas generales que refuerzan su cohesión y unidad.

Lo primero que hay que advertir es que el *Casamiento*, con el *Coloquio* incluido, presenta una comunicación asimétrica en la que un personaje, el alférez, actúa de enunciador y otro, el licenciado, de enunciatario. (Puesto que la naturaleza del enunciado es narrativa, hablaremos de narrador y narratario.) El relato de Campuzano tiene carácter oral y Peralta se convierte en el oyente; pero cuando éste inicia la lectura del manuscrito del *Coloquio*, Campuzano pasa a ser el narrador de un discurso escrito y Peralta se convierte de auditor en lector. Campuzano cuenta, de viva voz y por escrito, y Peralta escucha y lee. A semejanza de ellos, en el *Coloquio* Berganza narra y Cipión escucha (bien que con no pocas acotaciones) según han acordado. Pero unos y otros no dejan de ser imágenes especulares, reflejos de la comunicación que se establece entre el Miguel de Cervantes (Campuzano/Berganza) y cada uno de sus lectores empíricos (Peraltas/Cipiones). Cervantes representa, en efecto, un acto de comunicación narrativa, tanto oral como literario, tanto desde la posición del productor o autor como, sobre todo, desde la del receptor o intérprete, en una magistral *mise en abyme* que nos involucra ineludiblemente al detectar en las actitudes de nuestros trasuntos nuestras propias respuestas receptivas. Y reanudemos el hilo suelto.

Si se pide a nuestro estudiante que examine el relato autobiográfico de Berganza y enumere los distintos episodios que lo configuran, es probable

que nos diga que está formado por diez o doce episodios, por ejemplo éstos: 1. el matarife o jifero sevillano; 2. los pastores; 3. el mercader; 4. el alguacil; 5. el atambor; 6. el paréntesis fundamental de la bruja Cañizares; 7. los gitanos; 8. el morisco; 9. el autor de comedias; 10. los locos del Hospital de la Resurrección; 11. el corregidor; y 12. la perrilla faldera. Aunque los últimos, muy breves, tal vez le pasen por alto. Podemos, entonces, dar un paso más en el análisis de la caracterización de los personajes y los ambientes y plantear la posibilidad de que Cervantes se haya servido de estereotipos sociales, como se hará en la literatura costumbrista del siglo XIX o como se hacía en las sátiras erasmistas en el XVI, por ejemplo en el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés. Importa que note que la bruja Cañizares no responde a un estereotipo sino que se trata de un personaje bien perfilado, esmeradamente singularizado, lo que saltará a la vista si le compara con el gitano o el versificador de comedias. Una vez vista la disparidad de tratamiento puede sugerirse que los cinco primeros episodios (hasta el soldado que toca el tambor) ponen en pie personajes bien individualizados, con cuidadas caracterizaciones, mientras que desde la bruja Cañizares todos están reducidos a líneas simples que los ubican en una categoría preexistente como personajes-tipo. Esta disposición de los personajes puede recordar la del *Lazarillo de Tormes*, donde los amos de Lázaro están singularizados durante el período formativo del muchacho para simplificarse cuando éste ya ha aprendido a valerse por sí.

Y mencionado el *Lazarillo* parece llegado el momento de ventilar la cuestión del parentesco picaresco del *Coloquio*, dado que reúne algunas de las características definitorias del género: autobiografía de un mozo (o perro) de muchos amos, narración secuencial y retrospectiva, realismo descriptivo... El asunto es, más que complejo, engorroso por el caudal de información que debe manejarse, pero ahora podemos zanjarlo diciendo que tanto en el *Casamiento* como en el *Coloquio*, Cervantes quiere enlazar no tanto con la picaresca como con la ficción del Quinientos apreciada por los humanistas. Es un ejercicio plausible (y sencillo) el de señalar los rasgos formales o temáticos que entroncan el *Coloquio* con la picaresca o lo alejan de ella, por ejemplo lo aleja que Berganza carezca de una progenitura deshonrosa o que no organice su autobiografía como justificación de un estado de cosas presente o que este estado no constituya una ignominia. Pero más que buscar pruebas de que Cervantes no pretende adecuar su novela al patrón picaresco, resulta más pro-

ductivo mostrar cuál fue su modelo narrativo. Y en esta tarea el texto mismo nos echa una mano al mencionar una de las fuentes tanto del *Coloquio* como del *Lazarillo* como del *Crotalón*: el *Asno de oro* de Apuleyo, traducido por Diego López de Cortegana en 1513. Cuando la bruja Cañizares revela a Berganza que podría ser hijo de su comadre la Montiel y víctima de un hechizo de la Camacha, expresa su deseo de que el modo de recobrar su forma humana «fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo en *El asno de oro*, que consistía en sólo comer una rosa» (93). Y es que en esa novelita del siglo II, Cervantes encontraba reunidos el relato autobiográfico inserto en una conversación, el encadenamiento de diversos amos con su sátira social anexa y la metamorfosis de un hombre (Lucio) en asno. Eso le bastaba para urdir su propio coloquio, si bien su autobiógrafo no podía ser asno ni atún, como le sucede a Lazarillo en la *Segunda parte* de 1555, ni gallo como en el diálogo de Luciano, sino un animal familiarizado con la vida pública y privada de los seres humanos, el perro, y para más regocijado ensamblaje entre la ficción y la realidad de su tiempo, dos perros concretos y bien conocidos en el Valladolid de los albores del siglo XVII, los mastines de Mahudes, limosnero de la Orden de San Juan de Dios, como documentaron Amezúa y Narciso Alonso Cortés<sup>6</sup>.

Pero conviene no alejarse todavía de la relación entre el *Coloquio* y la picaresca porque queda tela que cortar por cuenta de Cipión.

Hemos visto que Berganza, el bergante o el Cervantes canino (ha habido críticos que han querido ver en el nombre un anagrama del del autor, que pretendidamente se reflejaría en el personaje no sólo en su calidad de narrador sino en su condición de hombre de vida azacaneada que por fin ha encontrado el sosiego), cuenta sus peripecias a Cipión con el consentimiento de éste, que reprime sus deseos narrativos a la espera de su turno, turno que llega la noche siguiente pero que Campuzano no ha transcrito, sospechosamente, hasta no ver en qué para el coloquio de la primera, si es creído y valorado o

---

<sup>6</sup> Y aún cabría añadir una razón para que Cervantes eligiera el perro para su metamorfosis, la que ofrece la autobiografía de Falqueto en la curiosa novela caballeresca *Baldo* (1542), que dio a conocer Alberto Bleca en 1972 («Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXIV, 1971-2, pp. 147-239). Falqueto, que cuenta su vida a su compañero Cíngar, había sido transformado en perro y, tras varios servicios, fue medio devuelto a su forma humana conservando las patas caninas.

no. Cipión asume el papel de interlocutor crítico, vale decir que no sólo es el destinatario interno del relato (el narratario) sino que comenta y conduce la narración de Berganza. El nombre de Cipión deriva, por aféresis, de Escipión, antropónimo que procede, a su vez, del sustantivo latino *scipio-onis*, báculo o bastón. ¿Jugaba Cervantes con el nombre para sugerir que Cipión era el apoyo y la rección del discurso narrativo de Berganza o, evocando a Escipión el Africano, que iba a salir triunfante de su campaña narrativa, justo la que no escribe el alférez? Me inclino a creer que sí, aunque lo que importa ahora es menos la conjetura onomástica que el hecho de que Cipión desempeña, en efecto, tales funciones, funciones metadiscursivas. A través de él Cervantes critica el modo de narrar de Berganza focalizando su disgusto en dos aspectos, uno moral (la murmuración, difamación y representación cruda de lo feo) y otro estético (la prolijidad y la tendencia a la digresión), y ambos apuntan a un mismo blanco, la novela picaresca y, de manera específica, al *Guzmán de Alfarache* con salpicaduras a *La pícaro justina* de Francisco López de Úbeda. Al mismo tiempo, Cipión se convierte en preceptista, pues teoriza sobre el arte, mañas y desmañas de contar, una sabiduría teórica que Berganza espera ver puesta en práctica: «esperaré con gran deseo» (50) dice con retintín. Veámoslo.

Después de que Berganza se entretenga en pintar el ambiente del madero de Sevilla donde comienzan sus andanzas, Cipión lo interrumpe con su primera amonestación:

–Si en contar las condiciones de los amos que has tenido y las faltas de sus oficios te has de estar, amigo Berganza, tanto como esta vez, menester será pedir al cielo nos conceda la habla siquiera por un año, y aun temo que, al paso que llevas, no llegarás a la mitad de tu historia. Y quíerote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida; y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos (quiero decir que algunos hay que, aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento); otros hay que es menester vestirlos de palabras y con demostraciones del rostro y manos, y con mudar la voz, se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos; y no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte dél en lo que te queda por decir.

Lo que Cipión reprende es la inadecuación entre *res* y *verba*, la falta de armonía entre el plano de la *inventio* (el de la materia del discurso) y el de la

*elocutio*. Cuando la *res* es, en sí misma, gustosa no hay por qué dilatarla ni adornarla verbalmente; lo contrario es defecto de prolijidad, que es lo que le reprocha a Berganza. Sólo cuando la materia anecdótica es insignificante (una nonada) es legítimo recurrir a un *ornatus* que supla esa deficiencia o a una *actio* (una realización de voz y gestualidad) adecuada. «Vete a la lengua», aconseja Cipión, es decir, pon freno a tu lengua. Y no sólo para combatir la prolijidad sino el irresistible atractivo de la digresión que, en el *Coloquio*, va unida al vicio de la murmuración y la maledicencia en la medida en que casi todos los excursos van dirigidos al vituperio de algún tipo o hábito sociales.

Cipión se muestra irónicamente comprensivo y, sabiendo lo difícil que es morderse la lengua, consentirá a Berganza que «murmures un poco», que «señales y no hieras y des mate», en fin, «murmura, pica y pasa y sea tu intención limpia». Pero al mastín le será difícil aplicar la receta y el dómine Cipión habrá de llamarle la atención varias veces: «Basta, Berganza; vuelve a tu senda y camina» (53), «Basta, adelante, Berganza, que ya estás entendido» (58); «Sigue tu historia y no te desvíes del camino carretero con impertinentes digresiones» (70); «No te diviertas, pasa adelante» (70). Pese a su horror a los excursos, el mismo Cipión se ve tentado por ellos y tiene que contenerse: «si no fuera por no hacer ahora una larga digresión, con mil ejemplos probara lo mucho que las dádivas pueden» (70-71). Y Berganza, apremiado a seguir adelante sin apartar la vista del hilo narrativo, tiene que rogar a Cipión una dispensa para desahogar algo de lo que su cuento suscita: «Cipión hermano, así el cielo te conceda el bien que deseas, que, sin que te enfades, me dejes ahora filosofar un poco; porque si dejase de decir las cosas que en este instante me han venido a la memoria de aquellas que entonces me ocurrieron, me parece que no sería mi historia cabal ni de fruto alguno». Y Cipión concede, no sin ponerle sobreaviso de que «no sea tentación del demonio esa gana de filosofar que dices te ha venido», porque mucho se recela que no será sino gana de murmurar, como en efecto es. Y cuando lo confirma, Cipión se enoja: «¿Al murmurar llamas filosofar? ¡Así va ello! Canoniza, canoniza, Berganza, a la maldita plaga de la murmuración, y dale el nombre que quisieres, que ella dará a nosotros el de cínicos, que quiere decir perros murmuradores y por tu vida que calles ya y sigas tu historia». A pesar de Cipión, casi ningún personaje escapa a las dentelladas de Berganza.

Como decía antes, el blanco al que se disparan los dardos contra la digresión y la maledicencia es el *Guzmán de Alfarache*. La novela de Mateo Ale-

mán había disgustado a Cervantes, entre otras cosas, por su feísmo naturalista, sus situaciones y lenguaje deshonestos y la alternancia de relato y sermón. En este último punto, desaprobaba las enfadosas digresiones moralizadoras, más propias de un predicador o de un libro de devoción que de un libro picaresco. Ya al comienzo del *Coloquio*, Cipión, cavilando sobre la necesidad de confianza en el mundo, se para y dice: «Mas quédense aquí esto, que no quiero que parezcamos predicadores»; sin embargo a continuación se lanza a comparar el servicio a un señor con el servicio a la Iglesia y es Berganza quien tiene que atajarlo: «Todo eso es predicar, Cipión amigo». Predicar o desollar a portugueses, jiferos, moriscos o mercaderes, digresiones a fin de cuentas. Y una historia que se desparrama en numerosas digresiones, a la que se le van añadiendo patas, es, en magnífica imagen de Cipión, un pulpo. El preceptista Cipión, pues, condena la narración pulpo. Y condena, como antes señalaba, la crudeza expresiva de la picaresca porque es preferible, ya que sea forzoso nombrar ciertas realidades desagradables, «decirlas por circunloquios y rodeos que templen la asquerosidad que causa el oír las por sus mismos nombres. Las honestas palabras dan indicio de la honestidad del que las pronuncia o escribe». El venablo hacia Alemán está afilado.

A nuestro estudiante podemos preguntarle si, en su opinión, esta teoría de la narración honesta y exenta de digresiones la lleva a la práctica Cervantes en el *Coloquio*, si la novela de Cipión adopta sus preceptos. En cuanto al empleo de un lenguaje depurado de asperezas no habrá duda de que así es, puesto que Cervantes prefiere siempre el circunloquio o el refugio irónico. Puede ilustrarse con la mención de las monjas con las que el autor de comedias mantiene relaciones sexuales, circunstancia que se sugiere llamándolas «musas vergonzantes» (110). Sin embargo, habrá que hacerle notar que el *Coloquio* dista mucho de estar limpio de digresiones. Muy al contrario, podemos pedirle que enumere todos los excursos que desvían la autobiografía de Berganza y que indique los temas de los mismos. El resultado le sorprenderá, pues encontrará doce o trece digresiones sobre los asuntos más dispares, a saber: sobre la dificultad de hallar amo, sobre la difamación, sobre la pedagogía de los jesuitas, sobre el *topos* de lo bueno a lo malo, sobre los pedantes, sobre qué es la filosofía, sobre el cumplir o no lo convenido y la hipocresía, sobre el soborno, sobre alguaciles y escribanos, sobre el ganarse la vida sin trabajar, sobre los gitanos, los moriscos y sobre la interpretación. Toda una

divertida exhibición de arte digresivo que, se diría, desobedece los consejos de Cipión. Pero estamos ante un nuevo trampantojo. El *Coloquio* no es una novela pulpo llena de digresiones tentaculares, y no lo es porque su *autor* Campuzano (y en la realidad histórica el propio Cervantes) no se han desviado ni un ápice de su novela, pues en ningún momento se ha apartado de su foco narrativo, que no es otro que la plática de los dos perros. En otros términos, las digresiones del *Coloquio* pertenecen al enunciado y no a la enunciación, no son digresiones en sí mismas sino representaciones de digresiones. Quien *hace sogas* (expresión que significa trenzar una cosa con otra) no es Cervantes sino sus personajes, aunque el habilidosísimo Cervantes se valga de la sogas de éstos para atar sus propias opiniones y trufar con digresiones surtidas su texto.

Pero quiero recuperar un cabo suelto para seguir adelante, hacia el terreno de las ideas teóricas de Cervantes sobre la ficción<sup>7</sup>. Para lo primero merece la pena recordar a uña de caballo que Cervantes cree, como los preceptistas neorristotélicos de su tiempo (empezando por el Pinciano o Cascales), que no puede existir deleite estético en la ficción sin un efecto de verosimilitud<sup>8</sup> y que éste se lograba no contraviniendo en la invención el orden de la naturaleza o, más exactamente, sujetando la invención dentro de los límites de lo posible. Pero la fidelidad racionalista a la dimensión factual del relato se combinaba con una constatación no menos común en los teóricos aristotélicos italianos (Minturno o Tasso): que son los hechos improbables y portentosos los que más complacen la expectativa de los lectores, algo que ofrecían las ficciones idealistas del Quinientos y que fraguaba en la búsqueda barroca de la *admiratio*. El programa narrativo de Cervantes, en consecuencia, no podía ser otro que la armonización de esos dos principios contrarios mediante la presentación de unos hechos y personajes excepcionales (lo maravilloso) a los que, en el curso del relato, antes o después, se les daría la pertinente explicación que los inscribiría en la esfera de lo verosímil. No hay que pretender que el lector dé por reales los disparates sino que los acepte dentro de las

---

<sup>7</sup> Debo soslayar otro ámbito hacia el que podría dirigirse la pesquisa: el de la interpretación, para lo que bastaría detenerse en la explicación que Cipión ofrece sobre el sentido literal y el alegórico a propósito de una copla de la bruja Camacha.

<sup>8</sup> El concepto, clave en la preceptiva neorristotélica, está definitivamente explicado por Edward C. Riley en *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1966, pp. 278-307.

reglas que le propone la ficción, pues sólo de acuerdo con ellas cobran su sentido. De ahí que la cooperación del lector sea fundamental en el mecanismo constructivo del universo de la ficción, pues a él le corresponde, en su entendimiento e imaginación, aprobar el discurso literario como coherente y portador de una verdad construida, la verdad poética (*poiética*). Lo que el autor debe procurar para que tal operación se desarrolle felizmente es disponer su relato de modo que ningún imposible desafortunado y excusable venga a romper la ilusión ficcional, que nada arruine el pacto de buena voluntad que es para el lector toda lectura de una ficción. En el *Persiles*, Cervantes observa que a la «fábula» (entendamos 'ficción'), no gozando del previo crédito de verdad de la historia, le «conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que a despecho y a pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía»<sup>9</sup>. Esta armonía entre ficción e inteligencia debe, así, perseguirse a través de la concordia entre lo insólito o maravilloso y el umbral de credibilidad del lector, haciendo que lo inaceptable empíricamente se vuelva aceptable poéticamente. Esto es lo que le explica don Quijote al canónigo en la muy comentada plática del capítulo 47 de la *Primera parte*:

Y si a esto me respondiese que los que tales libros [de caballerías] componen los escriben como cosas de mentira y que, así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderlos hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuando tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe.<sup>10</sup>

Que estas ideas estaban profundamente arraigadas en la concepción que Cervantes tenía de su oficio literario lo prueban varios pasajes de su obra, pero basten unos conocidos versos del *Viaje del Parnaso* (1614):

---

<sup>9</sup> *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, p. 532.

<sup>10</sup> *Ed. cit.*, p. 600.



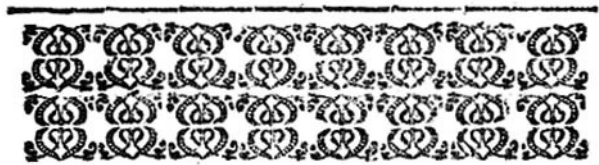
Que a las cosas que tienen de imposibles,  
siempre mi pluma se ha mostrado esquiva;  
las que tienen vislumbre de posibles,  
de dulces, de suaves y de ciertas  
explican mis borrones apacibles.  
Nunca a disparidad abre las puertas  
mi corto ingenio, y hállalas contino  
de par en par por la consonancia abiertas.  
¿Cómo puede agradar un desatino,  
sino es que de propósito se hace,  
mostrándole el donaire su camino?  
Que entonces la mentira satisface  
cuando verdad parece, y está escrita  
con gracia, que al discreto y simple aplace.

Volvamos, para ir concluyendo, al *Coloquio*, la novela que exhibe de manera más obvia una mentira, un desatino, un imposible que debe ser allanado: el que dos mastines cobren el don del habla. Cervantes sabe que debe facilitar la aceptación de ese prodigio y lo hace recurriendo al autor del texto, que no es otro, no se olvide, que el alférez Campuzano. El *Coloquio*, pues, se nos presenta no como ficción sino como escritura de una ficción y su autor no es Cervantes (que sí es el productor factual del texto, obviamente) sino un personaje ficticio. Por medio de esta representación de los actos de escritura y lectura, Cervantes desplaza el problema de dar verosimilitud al portento al interior de su novela (del díptico *Casamiento-Coloquio*) y escenifica en Peralta las suspicacias, dubitaciones y adhesiones de cualquier lector.

Cervantes quiere que sus lectores estén alerta y con ello cuenta para hacerlos suspicaces ante Campuzano, lo que no será difícil si se repara en que el alférez es un embustero de ventaja como demuestra su engaño a la engañadora doña Estefanía. Él mismo reconoce haber obrado en su casamiento «con intención tan torcida y traidora» (25). Aparte de su afición a la mendacidad, dice Campuzano que la cháchara de Cipión y Berganza la transcribió «sin faltar palabra» de lo que oyó y «casi» vio –hay que notar la ironía del adverbio–, aunque muchas veces «yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo, y he querido tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto [...] oí, escuché». Si por fin ha decidido *darse crédito* a sí mismo y creer, por tanto, que lo que recordó haber oído no era sueño sino verdad fue porque las cosas de

que trataron fueron tan «grandes y diferentes» que «yo no las pude inventar de mí, a mi pesar y contra mi opinión». Endeble razón ésta que abre de par en par la posibilidad de que el coloquio canino haya sido producto del estado febril del alférez en la penúltima noche de su tratamiento contra las bubas de la sífilis. Y, como dice Cipión, «aquí cerca está un soldado tomando sudores, pero en esta sazón más estará para dormir que para ponerse a escuchar a nadie». Resultado, pues, de su delirio o de su fantasía, el *Coloquio* imposible resulta facilitado o allanado, reintegrado a la poética de la verosimilitud sin necesidad de recurrir al expediente demoníaco de la transformación de los hombres en perros, una argucia que sin duda aborrecía Cervantes. Por otro lado, la filiación del *Coloquio* con el *Crotalón*, el *Diálogo de las transformaciones*, y, en la raíz de éstos, con el *Sueño* de Luciano, donde las situaciones portentosas tienen lugar durante el sueño del autor, parece reforzar la hipótesis de que todo ha sido soñado. Y por si hiciera falta el testimonio del propio Campuzano, cuando entrega al licenciado el cartapacio con el *Coloquio* se refiere a él como «esos sueños o disparates, que no tienen otra cosa de bueno si no es el poderlos dejar cuando enfaden». Cervantes envuelve el texto de Campuzano en incertidumbre (¿producto onírico, producto de artificio?) como había hecho con la estancia de don Quijote en la cueva de Montesinos, pero en el *Coloquio* ofrece indicios intertextuales suficientes para considerar la tertulia de Cipión y Berganza pura ilusión o mera *poiesis*, construcción poética portadora de su propia verdad.

Peralta así lo juzga al terminar la lectura, pues anima a Campuzano a escribir el coloquio de la segunda noche en vista de que este primero, aunque «sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está bien compuesto». Y ante el intento del alférez de volver sobre la verdad empírica de los hechos, Peralta es terminante: «no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta». En efecto, basta con la verdad poética, artificiosa o ficcional que urde el texto, basta, por decirlo como Vargas Llosa, con el goce –pero también el entendimiento– de las verdades de las mentiras que debería alcanzar a nuestros estudiantes.



# NOVELA

## del casamiento en- gañoso.



**S**ALIA Del Hospital de la Resurreccion, que está en Valladolid, fuera de la puerta del Campo, vn soldado, que por seruirle su espada de baculo, y por la flaqueza de sus piernas, y amarillez de su rostro, mostraua bien claro, que aunque no era el tiempo muy caluroso, deuia de auer sudado en veynte dias todo el humor, que quizá gran-geó en vna hora. Yua haciendo pinitos, y dando traf-pies, como conualeciente: y al entrar por la puerta de la ciudad, vio que házia el venia vn su amigo, à quien no auia visto en mas de seys meses, el qual santiguandose, como si viera alguna mala vision, llegandole à el le di-xo: Que es esto señor Alferes Campuçano? es posible, que está vuesa merced en esta tierra? Como quien soy, que le hazia en Flandes, antes terciando allí la pica, que

Gg arraf-

*Miguel de Cerisantes.* 274

eo valor: porq̄ en efecto no son de mas quilates sus prendas, que los que les dan sus dueños, y valedores: la virtud y el buen entendimiēto siēpre es vna, y siempre es vno, desnudo, ò vestido, solo, ò acompañado. Bien es verdad, que puede padecer acerca de la estimaciō de las gentes, mas no en la realidad verdadera de lo q̄ merece, y vale. Y con esto pongamos fin à esta platica, q̄ la luz q̄ entra por estos resquicios, muestra q̄ es muy entrado el dia, y esta noche que viene, si no nos ha dexado este grāde beneficio de la habla, serà la mia, para cōtarte mi vida. *Ber.* Sea ansí, y mira q̄ acudas a este mismo puesto. El acabar el coloquio el Licēciado, y el despertar el Alferéz, fue todo a vn tiempo, y el Licenciado dixo: Aunque este coloquio sea fingido, y nunca aya pasado, pareceme q̄ està tan bien compuesto, que puede el señor Alferéz passar adelante con el segundo. Con esse parecer, respondió el Alferéz, me animarè, y dispornè à escriuirle, sin ponerme mas en disputas con v.m. si hablaron los perros, ò no. A lo que dixo el Licenciado: Señor Alferéz no boluamos mas a essa disputa, yo alcanço el artificio del coloquio, y la inuencion, y basta: vamos al Espolon à recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento. Vamos, dixo el Alferéz, y con esto se fueron.


( · · )

F I N.

### *Novelas exemplares de*

en forma de coloquio, por ahorrar, de dixo Cipion, respondi Bergança, que suele alargar la escritura. Y en diciendo esto, sacò del pecho vn cartapacio, y le puso en las manos del Licenciado, el qual le tomò riyendose, y como haziendo burla de todo lo que auia oydo, y de lo que pensaua leer. Yo me recuesto, dixo el Alfercz, en esta silla, en tanto que vueſſa merced lee, si quiere, eſſos sueños, ò disparates, que no tienen otra cosa de bueno, sino es el poderlos dexar, quando enſaden. Haga vueſſa merced ſu guſto, dixo Peralta, que yo cõ breuedad me despedirè deſta letura. Recostose el Alfercz, abriò el Licenciado el cartapacio, y en el principio vio que eſtaua pueſto eſte titulo:

## NOVELA, Y COLOQUIO, que paſò entre Cipion, y Bergança, perros del Hospital de la Reſurreccion, que eſtà en la ciudad de Valladolid, fuera de la puerta del Campo, a quien comunmente llaman los perros de Mahudes.

*Cip.*  Ergança amigo, dexemos eſta noche el hoſpital en guarda de la confiança, y retiremonos a eſta ſoledad, y entre eſtas eſteras, donde podremos gozar, ſin ſer ſentidos, deſta no viſta merced, que el cielo en vn miſmo punto a los dos nos ha hecho. *Berg.* Cipion hermano, oyote hablar, y ſè q̄ te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar

*Miguel de Ceruantes.* 274

co valor: porq̄ en efeto no fon de mas quilates sus prendas, que los que les dan sus dueños, y valedores: la virtud y el buen entendimiēto siēpre es vna, y siempre es vno, desnudo, ò vestido, solo, ò acompañado. Bien es verdad, que puede padecer acerca de la estimaciō de las gentes, mas no en la realidad verdadera de lo q̄ merece, y vale. Y con esto pongamos fin à esta platica, q̄ la luz q̄ entra por estos resquicios, muestra q̄ es muy entrado el dia, y esta noche que viene, si no nos ha dexado este grāde beneficio de la habla, serà la mia, para cōtarte mi vida. *Ber.* Sea así, y mira q̄ acudas a este mismo puesto. El acabar el coloquio el Licēciado, y el despertar el Alfercz, fue todo a vn tiempo, y el Licenciado dixo: Aunque este coloquio sea fingido, y nunca aya pasado, pareceme q̄ està tan bien compuesto, que puede el señor Alfercz passar adelante con el segurado. Con esse parecer, respondió el Alfercz, me animarè, y dispornè à escriuirle, sin ponerme mas en disputas con v. m. si hablaron los perros, ò no. A lo que dixo el Licenciado: Señor Alfercz no boluamos mas a essa disputa, yo alcanço el artificio del coloquio, y la inuencion, y basta: vamos al Espolon à recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento. Vamos, dixo el Alfercz, y con esto se fueron.

( · · )

F I N.



# *Misericordia* (1897), de Galdós: Interiores

JOSÉ-CARLOS MAINER  
Universidad de Zaragoza

## EL COMENTARIO: DIÁLOGO DE LA TOTALIDAD Y EL FRAGMENTO

El comentario de texto es solamente una estrategia y, por tanto, soporta mal la pauta escolar convencional y presuntamente sistemática que quiere convertirlo en un remedio universal de nuestros males pedagógicos. Una estrategia no es toda la batalla, sino la manera de sacar provecho de una situación, que siempre es variable y móvil, y un atajo para obtener ventaja, porque no siempre las guerras nos proporcionan victorias indiscutidas: esto es, la conquista o, en nuestro caso, la comprensión plenaria y unívoca de un texto. Afortunadamente para la literatura, los textos tienen siempre algo de inagotable y resistente, de plurívoco; afortunadamente para la subsistencia de los críticos, hay muchos modos de comentario posible. Pero el principio esencial del comentario de texto, con respecto al tamaño reducido de su objeto, es el que recoge el aforismo latino *in parvo, multum*, pero no lo es menos aquel otro principio estratégico que aconseja sacar provecho de la división metódica de algo.

Ese fragmento que constituye nuestro texto y sobre el que operamos no reemplaza a la totalidad (que sigue ahí) como si fuera una metáfora del mismo, ni siquiera la representa cabalmente, al modo de una metonimia evidenciadora. Un fragmento dialoga fecundamente con la totalidad ausente, a medio camino entre lo que encarna de ella y lo que la echa de menos. Y estas son cosas, en suma, que habremos de tener en cuenta al enfrentarnos con unos textos fragmentarios de *Misericordia*, la novela de Benito Pérez Galdós que nos ha de ocupar; es posible hallar en ellos la autonomía y la entidad que proporciona la coherencia, pero no cabe olvidar que son partes al servicio de una novela profundamente trabada. Y solamente un vaivén calculado entre esa *totalidad* que representa la entera narración –donde adquiere sentido aquello que se reitera y donde se patentiza la intención global– y la evidencia ampliificada que encarna el *fragmento* –donde se despliegan los recursos persuasivos



y donde el tono se destaca más– logran, a fin de cuentas, lo que se pretendía: una forma mejor de lectura.

#### HUELLAS DE LA TOTALIDAD: UN TÍTULO

Comencemos por algo que, en principio, parece jurisdicción de la *totalidad* y que, sin embargo, impregna cada fragmento que podamos analizar, imponiéndole un sentido: el título de la novela. No sólo campea en su portada, abarcándolo todo; también lo reproducimos al pie de cada fragmento (salvo que adoptemos una forma suicida de *close reading*, creo que ya un tanto olvidada) dotándolo de una forma de pertenencia y ese mismo sentido que emana del todo.

Un título tiene la función de anticipar, de informarnos previamente del contenido hipotético del relato, pero también a veces asume la comezón de inquietar, proponiéndonos una suerte de enigma cuya razón se nos desvelará al final de la lectura. Y en otras ocasiones puede ofrecernos un avance de la actitud del autor: su grado de implicación en un texto que puede titular con impávidos sustantivos aislados, añadirles adjetivos valorativos o reflejar su contenido en modo de acción mediante la introducción de algún verbo. Y que del mismo modo puede objetivar al máximo su sentido, que puede inclinarlo del lado del humor o del lado del sentimentalismo.

Y es innegable que *Misericordia* no es un título vulgar... Fiel a la tradición realista de la novela europea del siglo XIX, a la hora de titular sus relatos, Galdós escogió habitualmente el nombre del personaje fundamental. Unas veces lo hizo en su versión *radical*, diríase que *absoluta*, que es el nombre de pila: *Gloria*, *Fortunata* y *Jacinta*, *Marianela*... Otras en la forma *socializada* que nos evoca el uso del apellido –*El amigo Manso*– o mediante el modo socializador más complejo, más individualizador también, de enunciar nombre más apellido, como en *La familia de León Roch*. Pero no es infrecuente que esta nominación focalice y denote la condición social del personaje: *La de Bringas* es, indiscutiblemente, una mujer *esencialmente* casada (y sólo por eso podrá incurrir en adulterio...), a la vez que, sin duda, tal es el remoquete –entre respetuoso y despectivo– que le dan sus conocidos a Rosalía Pipaón de la Barca, señora de Paco Bringas, el buen “Thiers”. *La desheredada* es un apodo revelador que ya nos dice todo acerca de Isidora Rufete y su inútil pretensión de ser marquesa

de Aransis; *El doctor Centeno* nos anticipa que el pobre Celipín Centeno jamás será médico, como su admirado doctor Golfín, mientras que *Tormento* será siempre la perdición del cura Pedro Polo, que la llamaba así. Recordemos paralelamente que en los *Episodios Nacionales*, donde el reclamo titular había de ser tan importante al formar parte de una serie de ellos, Galdós usaba a menudo una sabia mezcla de topónimos evocadores –como *Trafalgar*, *Cádiz*, *Luchana*...– o los nombres de políticos que encarnaran una época, ya en la rotundidad del apellido, ya en un circunloquio revelador –*Prim*, *Cánovas*, *La de los tristes destinos*...–.

Pero *Misericordia* corresponde a otra línea de titulación que pone el acento (y la explosiva eficacia de la brevedad) en la revelación de un valor moral. *Realidad*, el título de 1890 y 1891, no parece serlo en sí, pero –en la idea de Galdós– lo es, puesto que alude a la capacidad humana de ver las cosas como son, sin embelecios ni autoengaños. *Voluntad* se refiere al denuedo del personaje femenino central, Isidora, que se echa su familia a la espalda, pero también a la virtud que haría falta a la clase media española de 1896. *Lo prohibido* nos anticipa que vamos a rozar una frontera de la ética social que, al cabo de la novela, lo mismo puede ser el adulterio masculino con las parientes cercanas, la especulación bolsística o el deseo de exhibición dineraria. Por su parte, *Misericordia* recoge un término que en la segunda mitad del XIX fue muy común para designar las instituciones públicas de caridad, más retóricas que eficaces (a una de ellas se refiere el verdadero y real cura don Romualdo que invita a Benina a recogerse allí). Pero la bisemia del título es patente: Galdós también quiere evocar al lector una de las virtudes máximas del justo, precisamente la misma que ha quedado esclerotizada, desactivada, en la acepción anterior. Precisamente es aquel comportamiento cristiano que más nos acerca a la imagen de Dios, como subrayó Tomás de Aquino, ya que en ella la teología recogió la noción veterotestamentaria de *hesed*, el término hebreo que designa aquella “bondad amorosa” con la que el Creador mira a sus criaturas y que forma parte de su *alianza* con los hombres, renovada tantas veces en el Antiguo Testamento: tras el Diluvio Universal y, sobre todo, en el encuentro de Dios y Moisés en el Sinaí, que fue la *alianza* por antonomasia. En el Nuevo Testamento, la misericordia es la séptima de las bienaventuranzas (“bienaventurados los misericordiosos porque ellos alcanzarán misericordia”) proclamadas por Cristo en el Sermón de la Montaña. Y la “miseri-

cordia” ampara las catorce prácticas caritativas (siete espirituales y siete corporales) que la teología moral recomienda, pero no hace obligatorias: las “obras de misericordia”.

#### MÁS DATOS DE LA TOTALIDAD: UN PROYECTO NARRATIVO

Nuestra novela es de 1897: conviene advertir que es la última de las que Galdós llamó “Novelas Contemporáneas”, porque *El caballero encantado* y *La razón de la sinrazón* son ya otra cosa –en lo ideológico y lo formal– aunque conserven el marbete. Había pasado un cuarto de siglo desde que Galdós emprendiera su proyecto literario *nacional* de novela, hijo genuino de la revolución de 1868. Las dimensiones de ese alcance *nacional* –en cuanto acotación de un público y en cuanto voluntad de aleccionamiento patriótico– quedaron inscritas en el propio nombre de *Episodios nacionales*, desde 1873. Pero se advertirá que la intención de construir un ciclo, de sostener la atención de unos lectores y el talante admonitorio, fueron los mismos en las *Novelas contemporáneas*. En los primeros, Galdós apuntaba a los modos de participación de los ciudadanos en la trayectoria histórica colectiva; en las segundas, Galdós descendía de la Historia general a las historias de los particulares, en torno a los grandes temas que configuraban la vida social.

Se han señalado muchas veces cuáles fueron estos: la religión (como expresión más alta de los ideales), la educación (como laborioso ingreso en el conocimiento de la realidad), el uso del sexo y el matrimonio (como modos paralelos de relación social), el dinero (como expresión del poder de cada cuál). Estas líneas de fuerza siempre aparecen juntas, en mayores o menores proporciones de dosificación, pero también resulta patente que manifestaron una jerarquización a lo largo de la vida literaria activa del autor. La religión, por ejemplo, fue materia principalísima de las novelas de los años setenta, donde apareció como conflicto abierto y donde Galdós buscó la derrota del catolicismo reaccionario. Pero la religión volvió a aparecer en forma de mística y de entrega –heterodoxas o, cuando menos, incómodas– en las novelas de los años noventa, a la par que se acentuaba su querencia por las utopías sociales. Del mismo modo, buena parte de aquellas preocupaciones religiosas primeras impregnaron (aunque perdiendo el primer plano) su reflexión sobre la educación de los españoles, de forma que su mundo se hizo más laico y abier-

to en los años ochenta, cuando dominó el anhelo de una sociedad de jóvenes cultos y sin prejuicios, reflexivos y no retóricos, generosos pero nunca demasiado soñadores, trabajadores pero no ambiciosos de poder o de dinero.

Pero se observará también que la capacidad de elegir correctamente al cónyuge, la solidez de la familia, el control de la sentimentalidad extramatrimonial, está en este momento estrechamente ligado a los valores de una buena educación; los zangolotinos y donjuanes galdosianos del decenio de los ochenta son, a la vez, víctimas de la mala crianza y pésimos estudiantes bajo el reinado de una pedagogía lamentable. Y algo parecido sucede con el dinero, que se despilfarra igual que el sexo y cuya carencia conduce a los mismos lamentables vericuetos a los que lleva la satisfacción erótica al margen de las pautas aceptadas por la sociedad. Es perceptible, sin embargo, que en los años noventa –a la vez que se modificó la percepción del conflicto religioso, en el sentido ya indicado más arriba–, el sexo y el dinero también fueron vistos por Galdós de muy otro modo: como factores de la tragedia personal, pero también como forma superior de liberación. Ahora –lo dicho vale para las novelas pero también para su teatro– hallamos parejas desiguales cuyo amor triunfa sobre la opinión de los demás, y hay mujeres fuertes que ejercen su libertad de amar (o de no hacerlo) al margen de prejuicios y que son capaces de salvar a los hombres que aman; del mismo modo que existe (al lado de la tacañería o de la dilapidación) un dinero *bueno*, cuya bondad procede de la voluntad de crear riqueza o de la generosidad con que se entrega a los demás.

#### MISERICORDIA, AL FINAL DE LAS “NOVELAS CONTEMPORÁNEAS”

*Misericordia* tiene un poco de todo esto, pero dominan, por supuesto, los valores que hemos achacado al decenio en que se escribió (salvo lo erótico en su función liberadora: es evidente que Galdós no se atrevió a llevar demasiado lejos la relación de la criada sexagenaria y el moro ciego; su amigo Pereda se había alarmado al advertir el simple enamoramiento caballeresco del segundo). El gasto inmoderado de dinero y sus consecuencias se hallan en el fondo mismo del relato: doña Francisca, la viuda de Zapata, y también su criada Benina encarnan la incapacidad de gestionar su patrimonio, sea el mediano que toca a la viuda de un rentista o el exiguo de una fámula con muchos años de servicio. Pero, por diferentes modos, los hijos de doña

Paquita son también los retoños malcriados que hemos conocido en tantas otras novelas, víctimas de una educación superficial y de la tolerancia doméstica de sus vicios. Pero *Misericordia* no se limita a ser una reflexión crítica sobre el despilfarro, sino que contempla el dinero como motor de la vida social. Y en cierto modo, nos propone una verdadera *historia moral del dinero* en la Restauración.

No es de extrañar que la primera conversación de Benina, la criada que pide para mantener a su ama, y Almudena, el mendigo ciego que la adora, se desarrolle a los pies de la estatua del político Juan Álvarez Mendizábal. Benina necesita de urgencia un duro –que no dejaba de ser una respetable cantidad– para que su ama pague las deudas. Pero, ¿por qué tal relación del político liberal con el apremio económico de la criada? Galdós nos lo había expuesto con claridad meridiana en las cuatro novelas protagonizadas por el usurero Francisco Torquemada, bastante cercanas en el tiempo a la publicación de la nuestra. La Desamortización de bienes eclesiásticos que promovió Mendizábal favoreció a una burguesía incipiente que adquirió en las subastas correspondientes aquellos bienes –propiedades agrarias e inmuebles de gran tamaño– y los convirtió rápidamente en dinero. Aquel dinero fresco no se invirtió en crear nueva riqueza sino en la especulación; la vertiginosa circulación de capitales y el espejismo de los grandes beneficios, o de las pingües rentas vitalicias, modelaron un nuevo concepto social de la riqueza. E hicieron del dinero algo que era tan deseable como autónomo (porque parecía tener vida propia) y como era, desdichadamente, volterio y fugitivo.

Todos lo buscan con ahínco. En *Misericordia* las modulaciones de lo crematístico se encarnan de muy distintos modos: como ya se ha indicado, para doña Francisca es la permanente angustia que se borra en cuanto aparecen unas monedas para gastar. Don Frasquito Ponte ha llegado a la ruina absoluta pero vive del recuerdo de sus años felices, aquellos años de 1860 cuando era un lechuguino joven: hoy resulta un “cursi”, como Galdós repite una y otra vez. Y la cursilería es –no se olvide– una condición *estética* marcada a fuego por lo *económico*: cursi es lo pretendidamente bello que se ha adquirido a precio módico o revela a ojos vistas su condición de imitación mal hecha, o aquello otro que fue apreciado pero hoy está pasado de moda. El dicho popular equipara muy bien la cursilería con la impotencia crematística: lo cursi es el resultado del “quiero y no puedo”, algo que sabían muy bien, a su pesar, la

Rosalía Pipaón de *La de Bringas* y las Villaamil de *Miau*. Don Carlos Moreno Trujillo, sin embargo, representa el ahorro infecundo, convertido en tacañería: el vicio sin virtud que lo redima...

Para todos, el dinero aparece como una fuente de angustia. Al otro lado de su pérdida o de su falta, está el abismo. Y conjurar su ausencia solamente puede conducir a los penosos caminos que recorre esta novela: el préstamo y la pignoración, que reportan vergüenza y cuyos intereses se acumulan, agravando siempre la situación de partida. Pero tampoco son más seguros los arbitrios que permitirán salir de la miseria: nuestros personajes adquieren esa lotería que nunca toca y esperan la herencia de un pariente remoto o desconocido, lo que refleja una esperanza no menos arbitraria que la que se cifra en la suerte de un número. Y la limosna, por último, supone el exilio irrevocable de la sociedad digna de tal nombre, la inmersión en una horda de egoístas y salvajes, la degradación física y moral de la condición humana.

Benina y Almudena se emplazan, sin embargo, en este inframundo que carece de fronteras con el mundo burgués: empieza en el atrio mismo de sus iglesias –como ésta de San Sebastián, donde arranca *Misericordia*–, allá donde se agolpan los mendigos. Almudena, el ciego, no conoce otra referencia vital desde que llegó de su Marruecos nativo; Benina sí, porque todavía puede transitar de la vida de clase media, aunque venida a menos, a la vida del *lumpen* urbano, aunque –al final de la novela– ya no podrá hacerlo, en los momentos más dramáticos del relato. Pero estos dos personajes representan aquí otra dimensión de la cuestión del dinero: la generosidad con que lo entregan a los demás y la decidida preferencia por los valores del espíritu, algo que Galdós ya se había planteado al escribir su hallazgo de un sacerdote tan generoso como quijotesco, el Nazario Zaharín de *Nazarín*, y al seguir su trayectoria en *Halma*, las novelas de 1895-1896.

¿Supone todo esto una vuelta al mundo de lo religioso, entendido como manifestación superior del espíritu, al margen de cualquier tipo de ortodoxias y en claro disenso con el orden social emanado del mundo burgués? Algo de todo ello hay en esta novela... La peculiar religiosidad de Almudena se define como un atrevido sincretismo del islamismo, el judaísmo y el cristianismo, ejemplo preclaro de lo que Galdós apreciaba como la común fuente mística de las tres religiones del Libro. Y así, el mendigo generoso y honradísimo, enamorado como un colegial de una anciana a la que nunca ha visto, y tan

quijotesco en esto como en otras cosas, remeda alternativamente los salmos davídicos, cree en milagros y en seres mágicos, practica penitencias y sirve hasta el heroísmo a la mujer de sus sueños.

A su vez, Benigna de Casia –Benina o Nina– no parece ir más allá del catolicismo vulgar que le corresponde por extracción social y educación. Pero también es la encarnación espontánea de la “misericordia” titular y significativamente, a lo largo del relato, unas veces por su apellido y otras por una verruga que tiene en el rostro, es confundida con Santa Rita de Casia, la conocida “abogada de los imposibles” que lleva su mismo apellido. Sucede, sin embargo, que la devoción a esta santa fue siempre algo popular, que solamente tuvo reconocimiento al ser canonizada por el papa León XIII, ¡en fechas muy cercanas a las de nuestra novela! Y que la vida de la santa italiana compartió más de un elemento común con la de Benina: Rita fue una mujer de modesto origen, que casó con un bandido y que, ya viuda, vio denegado repetidamente su pretensión de ingresar en la orden agustina por causa de aquellas circunstancias de su pasado. La leyenda de su caridad y de sus penurias pudo más que las reservas de la jerarquía religiosa: algo similar a lo que padece la nueva santa madrileña, a cuyo pasado poco claro alude una vez su ama y cuya relación con un mendigo moro escandalizará a toda la familia.

Todavía hallamos más elementos religiosos que Galdós ha dispuesto a modo de avisos de su intención. Cuando los vecinos de Almudena confunden a Benina con doña Guillermina Pacheco, Galdós establece el único enlace personal de nuestro relato con las otras “Novelas contemporáneas”. Doña Guillermina se acreditó como espejo de mujeres caritativas en *Fortunata y Jacinta*, pero además el personaje estaba modelado sobre la vida real de Ernestina Manuel de Villena, la popular benefactora madrileña. Tampoco parece algo casual el hecho de que Almudena contraiga una enfermedad cutánea, que los amos de Benina temen que sea la lepra. Esa falsa lepra remite en derecho a la exaltación del heroísmo de Benina, que cuida al enfermo, y por ende a las páginas de los Evangelios, tanto como a formas de suprema abnegación muy vivas todavía en el imaginario popular cristiano (en ellas precisamente se había inspirado una buena amiga de Galdós, Emilia Pardo Bazán, para escribir *Una cristiana* y *La prueba*, novelas ambas de 1890, donde Carmiña se sacrifica para atender a su marido, Felipe, que ha contraído la enfermedad).

Sin embargo, la consagración más clara de la dimensión hagiográfica de Benina (tanto que roza el sacrilegio) sucede en la frase final del relato, cuando la criada a la que tanto se ha humillado recibe la visita de Juliana, la nuera de doña Francisca, que le ha pedido un milagro que salve a su chico. Al decirle simplemente, “Vete y no peques más”, Nina hace suya la frase con la que el propio Jesús despidió a la mujer adúltera (Mateo, 19, 17).

#### AL FINAL DE LA TOTALIDAD: SOBRE EL ESTILO DE GALDÓS

Es bien sabido que una novela realista del siglo XIX es un artefacto que acomoda múltiples objetivos: por un lado, es una peripecia ficticia privada, pero que nos ilustra acerca de las fuerzas sociales e históricas presentes; por otro lado, opera con dimensiones realistas, costumbristas incluso, pero no oculta que las somete a un fuerte impulso interior de naturaleza simbólica, por medio del cual nos remite a los conceptos más abstractos (amor, poder, conocimiento, ascenso social, libertad...). Galdós y los novelistas españoles partieron de un modesto utillaje literario que reutilizaron como pudieron y que era, por otra parte, el lenguaje más comprensible para su público potencial. Formaban parte de este equipaje los rudimentos del arte de la descripción, que los narradores aprendieron del lenguaje periodístico, que incluía la estampa de costumbres. De ahí que hereden también el gusto por la generalización sistemática y un particular –y a veces inoportuno– sentido del humor distanciador. Tomaron lo que pudieron del diálogo teatral que solía ser demasiado retórico, y no poco de los diálogos más directos y efectistas del folletín. Y en cuanto a los resortes de la acción usaron, a menudo, de los propios del relato romántico de corte histórico, o tuvieron en cuentas aquellos modelos clásicos y castizos –Cervantes, la picaresca...– que, de buena fe, creyeron particularmente idóneos para los biznietos de los primeros lectores del *Quijote*.

Y lo manufacturaron todo en una lengua literaria que oscilaba entre los resabios clasicistas y la vulgaridad costumbrista, con sus circunloquios y sus digresiones, buscando siempre una naturalidad desparpajada que, a veces, resultaba francamente estomagante. Si un novelista de hoy hubiera concebido un relato con el material humano de *Misericordia*, lo hubiera compuesto y escrito, sin duda, con la sequedad tensísima de J.M.Coetze en sus primeras



novelas sudafricanas, pongo por caso; apenas unos años después de 1897, Pío Baroja se acercaba a los mismos límites de Madrid y a las mismas biografías y componía los espléndidos cuentos de *Vidas sombrías* (1900) y la trilogía *La lucha por la vida* (*La busca*, *Mala hierba*, *Aurora roja*, 1904-1905). Un comentario de texto puede (y quizá debe) tener en cuenta también esas alternativas de lenguaje literario.

Pero nada rebaja el mérito descubridor de Galdós, pionero en convertir la miseria en tema literario de entidad y también en adelantarnos algo de aquel estremecimiento de simbolismo espiritual e inminencia del misterio que asociamos a los grandes escritores finiseculares.

#### DE LA TOTALIDAD AL FRAGMENTO: LA DESCRIPCIÓN Y EL CRONOTOPO

A la vista de los cuatro fragmentos de *Misericordia* que he elegido para su comentario, el lector advertirá varias cosas que son comunes a todos ellos y que requieren una explicación previa. En primer lugar, el relieve (y hasta el énfasis) que se otorga, por parte del escritor, a estos remansos de la peripecia en los que se ocupa de pormenorizar los elementos físicos (y morales) del escenario de la acción. Pero ese lector advertirá también que estos elementos no son precisamente exóticos sino que están ahí, al alcance de todos que, sin duda, los han visto muchas veces. Y es que no se trata de *conocer* cosas sino de *reconocerlas*, de advertir su verdadero significado más allá de la contemplación superficial. Por eso, la meticulosidad descriptiva y el humor, como actitudes del observador, crean, en principio, una atmósfera de *extrañamiento* que muy pronto revierte en otra de *familiaridad* emocional, en las que nos introduce la facundia de nuestro escritor-guía. Y, en cualquier caso, todo el mecanismo de la descripción dimana de la misma convicción básica: *conocer la realidad* significa estudiar un ambiente físico que ha de condicionar y hasta determinar los comportamientos de los seres humanos.

Lo que, en resumidas cuentas, viene a ser aquello que, antes de que Émile Zola lo defendiera en *Le roman expérimental* (1880), fue un principio gnoseológico central en la historia intelectual del siglo XIX. Pero cuya aplicación a la literatura no adquirió, por cierto, la simplicidad con que argumentaron sus defensores. El propio Zola sabía que la realidad llegaba a la mirada del novelista como una masa inextricable de detalles físicos y de impresiones globales,

de lógica y de sentimientos, de imparcialidad y de apasionamiento. Bastantes años después, Mijail Bajtin, el crítico ruso que leyó mejor que nadie la gran narrativa decimonónica de su país, advirtió que –a pesar de sus esfuerzos sintéticos– las novelas realistas eran esencialmente dialógicas y, por ende, ambiguas, abiertas. Y que sus descripciones físicas eran masas intencionales y organizadas, a propósito de las cuales habló de la existencia de unos *cronotopos*, que definió como condensaciones *literarias* del tiempo y del espacio *históricos*, que actuaban en el relato como planteamientos reconocibles, impregnados de sugerencias para el lector. El salón burgués, el lugar de trabajo, la fonda... son, en una novela del XIX, concentraciones de sentido y no meros escenarios casuales.

En obediencia al principio bajtiniano, he seleccionado la presencia de un cronotopo que es esencial en la novelística toda de Galdós: la *casa* a título de “pertenencia”, de propiedad que individualiza y consolida al ser humano pero que, a la vez, le permite el trato con sus prójimos en plano de relación y no de dependencia. Páginas atrás, se ha señalado que la némesis fundamental, el *deus ex machina* de esta novela, viene a ser este: el temor a ser desposeído, a la pérdida de la referencia doméstica. Por eso, la casa adquiere la condición múltiple de demostración del estatus alcanzado, marco de la vida individual y familiar y reflejo de la personalidad moral de sus dueños. Domicilio es identidad. Y esto es lo que vamos a advertir en nuestra novela a través de cuatro tipos de *interiores* hogareños: la *casa de corredor* (que es la primera residencia de Almudena), casi desprovista de cualquiera de los signos que la hacen reconocible como hogar; la casa burguesa tradicional y arcaizante (la del avaro don Carlos Moreno Trujillo), donde la exhibición de estatus predomina sobre cualquier otra función; la casa de la clase media más baja (la vivienda de Obdulia, hija de doña Francisca), más elocuente en lo que toca a la personalidad de su propietaria, y por último, el cambio experimentado en la casa de doña Francisca, cuando llegan los primeros efectos benéficos de la herencia cobrada.

## CUATRO INTERIORES DE MISERICORDIA

## I

## (Las casas de corredor)

Emprendieron su camino presurosos por la calle de Mesón de Paredes, hablando poco. Benina, más sofocada por la ansiedad que por la viveza del paso, echaba lumbre de su rostro, y cada vez que oía campanadas de relojes hacía una mueca de desesperación. El viento frío del Norte les empujaba por la calle abajo, hinchando sus ropas como velas de un barco. Las manos de uno y otro eran de hielo; sus narices rojas destilaban. Enronquecían sus voces; las palabras sonaban con oquedad fría y triste.

No lejos del punto en que Mesón de Paredes desemboca en la Ronda de Toledo, hallaron el parador de Santa Casilda, vasta colmena de viviendas baratas alineadas en corredores sobrepuestos. Éntrase a ella por un patio o corralón largo y estrecho, lleno de montones de basura, residuos, despojos y desperdicios de todo lo humano. El cuarto que habitaba Almudena era el último del piso bajo, al ras del suelo, y no había que franquear un solo escalón para penetrar en él. Componíase la vivienda de dos piezas separadas por una estera pendiente del techo: a un lado la cocina, a otro la sala, que también era alcoba o gabinete, con piso de tierra bien apisonado, paredes blancas, no tan sucias como otras del mismo caserón o humana madriguera. Una silla era el único mueble, pues la cama consistía en un jergón y mantas pardas, arrimado todo a un ángulo. La cocinilla no estaba desprovista de pucheros, cacerolas, botellas, ni tampoco de víveres. En el centro de la habitación, vio Benina un bulto negro, algo como un lío de ropa, o un costal abandonado. A la escasa luz que entraba después de cerrada la puerta, pudo observar que aquel bulto tenía vida. Por el tacto, más que por la vista, comprendió que era una persona.

—Ya estar aquí la *Pedra* borracha.

—¡Ah! ¡qué cosas! Es esa que te ayuda a pagar el cuarto... Borrachona, sinvergüenzonaza... Pero no perdamos tiempo, hijo; dame el traje, que yo lo llevaré... y con la ayuda de Dios, sacaré siquiera dos ochenta. Ve pensando en buscarme lo que falta. La Virgen Santísima te lo dará, y yo he de rezarle para que te lo dé doblado, que a mí seguro es que no quiere darme cosa ninguna.

Haciéndose cargo de la impaciencia de su amiga, el ciego descolgó de un clavo el traje que él llamaba nuevo, por un convencionalismo muy corriente en las combinaciones mercantiles, y lo entregó a su amiga, que en cuatro zancajos se puso en el patio y en la Ronda, tirando luego hacia el llamado Campillo de Manuela. El mendigo, en tanto, pronunciando palabras coléricas, que no es fácil al narrador reproducir, por ser en lengua arábica, palpaba el bulto de la

mujer embriagada, que como cuerpo muerto en mitad del cuartocho yacía. A las expresiones airadas del ciego, sólo contestó con ásperos gruñidos, y dio media vuelta, espatarrándose y estirando los brazos para caer de nuevo en sopor más hondo y en más brutal inercia.

Almudena metía mano por entre las ropas negras, cuyos pliegues, revueltos con los del mantón, formaban un lío inextricable, y acompañando su registro de exclamaciones furibundas, exploró también el flácido busto, como si amasara pellejos con trapos. Tan nervioso estaba el hombre, que descubría lo que debe estar cubierto, y tapaba lo que gusta de ver la luz del día. Allí sacó rosarios, escapularios, un fajo de papeletas de empeño envuelto en un pedazo de periódico, trozos de herradura recogidos en las calles, muelas de animales o de personas, y otras baratijas. Terminado el registro, entró la Benina, de vuelta ya de su diligencia, la cual había despachado con tanta presteza, como si la hubieran llevado y traído en volandas los angelitos del cielo. Venía la pobre mujer sofocadísima del veloz correr por las calles; apenas podía respirar, y su rostro sudoroso despedía fuego, sus ojos alegría.

–Me han dado tres –dijo mostrando las monedas–, una en cuartos. No he tenido poca suerte en que estuviera allí Valeriano; que a llegar a estar el ama, la Reimunda, trabajo que costara sacarle dos y pico.

Respondiendo al contento de la anciana, Almudena, con cara de regocijo y triunfo, le mostró entre los dedos una peseta.

–Encuentrarla aquí, en el *piecho* de ésta... Cogerla *tigo*.

–¡Oh, qué suerte! ¿Y no tendrá más? Busca bien, hijo.

–No tener más. Mi revolver cosas *piecho*.

Benina sacudía las ropas de la borracha esperando ver saltar una moneda. Pero no saltaron más que dos horquillas, y algunos pedacitos de carbón.

(capítulo V)

Al describir su primera *corrala*, al frente de *Nazarín* (1895), Galdós la llamó “humana madriguera”. Esta es la segunda vez que en su obra se aproxima a lo que se llamó una *casa de corredor*, *corrala*, o más comúnmente *casa de vecindad*, cuyas dependencias se disponían en torno a un patio interior (donde solía haber una única fuente) y a lo largo de las galerías corridas de cada piso. Los escasos servicios higiénicos y hasta las cocinas eran comunes. El espléndido libro del médico de origen húngaro Philip Hauser, *Madrid bajo el punto de vista médico-social* (1902) dice que “estas casas constituyen el verdadero barómetro de la miseria social de esta capital”, y censa a la fecha un total de 438, la mayor parte en los distritos de Inclusa (120), La Latina (89) y Universidad (78), donde se hacinaban hasta 52.521 personas (hay edición moderna del libro por

Carmen del Moral, Editora Nacional, 1979, I, p. 325). En términos muy parecidos se expresaron Constancio Bernaldo de Quirós y José María Llanas Aguilaniedo en *La mala vida en Madrid* (1901; también hay edición de Justo Broto, Luis Maristany y José Manuel Reverte, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1998). El escalón siguiente de la degradación lo ocupaban las *casas de dormir*, que –por ser frecuentadas a menudo por don Frasquito Ponte– también salen en *Misericordia*; sus grandes habitaciones “encierran un número más o menos crecido de camas destinadas a dar abrigo de noche a las personas sin domicilio [...]. Muchas veces al cruzar uno por las calles de distrito de la Inclusa, tales como las de Mesón de Paredes, Peñón, Amparo, etc. que están plagadas de tales casas de dormir, aunque se las vea por fuera, no se puede figurar que estas constituyen antros que sirven de albergue a seres humanos. Son el cesante que empeñó el último trapo, el mendigo, el vendedor de periódicos, el jornalero sin trabajo, el ratero y el que ha gastado el último céntimo en sus vicios, los que buscan refugio en semejantes casas”, como escribe Philip Hauser en *Madrid bajo el punto de vista médico-social* (ed. cit., p. 328). Los precios eran de 10, 20 o 30 céntimos por noche, en camas que sólo tienen jergón, y hasta 50, si tiene además colchón; las había de hombres y de mujeres, y algunas mixtas.

Fijémonos que precisamente la calle del Mesón de Paredes inicia en el texto una suerte de *descenso a los infiernos*: expresiones como “el viento del Norte les empujaba” o la observación de las ropas hinchidas por él “como velas de un barco” y de añadidura, esas voces roncadas que suenan “con oquedad fría y triste”, convierten la escena urbana en una azarosa travesía marítima hacia el naufragio, exactamente tal como la narraría una novela de aventuras.

Se advertirá también que, tras la sucinta descripción de la *corrala*, lo que focaliza la atención de Galdós son “los montones de basura, residuos, despojos y desperdicios de todo lo humano”. No se trata solamente de la suciedad esperable en un lugar así. La aparentemente innecesaria determinación de “lo humano”, que nos evoca de inmediato la solemne abstracción conceptual de “Humanidad”, quiere recordarnos, sin duda, que aquel infierno en la tierra lo habitan semejantes nuestros y que su tragedia podría serlo también.

Porque tampoco debe olvidarse que la *basurización* (valga el neologismo) de la vida es la consecuencia más clara de ese proceso de acumulación sin sentido, de amontonamiento gregario, que parece ser la ley de las emergentes

metrópolis en la segunda mitad del siglo XIX. En el fondo, Galdós nos propone ver estas montañas de “basura, residuos, despojos y desperdicios” (obsérvese que estos términos casi sinónimos aluden a *lo que queda* de algo por inútil después de su uso o su consumo) como el revés de las acumulaciones de objetos nuevos y suculencias gastronómicas ofrecidos a la venta en los escaparates de las tiendas céntricas, en los almacenes de departamentos o en los tentadores mercados centrales. En 1873, Émile Zola había situado en el mercado de Les Halles la acción de su novela *Le ventre de París* y en 1883 tomó la boga de los grandes almacenes de los bulevares como motivo central de *Au bonheur des Dames*, con lo que rindió tributo a dos significativos iconos de la modernidad capitalista; nuestro Galdós en su obra teatral *Celia en los infiernos* (1913) soñaría, a su vez, con un “formidable establecimiento de trapos, fin y principio de industrias colosales”, donde el trabajo redimiera a los pobres más miserables, porque –como dice Pastor, el consejero de la emprendedora aristócrata Celia– “nada muere, nada se pierde en la Naturaleza; lo que abandonamos por inútil revive y vuelve a colaborar en nuestra existencia”... Pero en 1897, Galdós creía que la basura acumulada era simplemente el testimonio de una degradación incapaz de redención alguna. De modo más artístico, Baroja vio algo parecido en uno de los mejores cuentos de la colección *Vidas sombrías* (1900), que se ha citado más arriba: “La trapera”.

La vivienda de Almudena es absolutamente elemental, como hemos visto: piso de tierra, una única silla, una estera que divide la estancia, un triste jergón, las mantas pardas (de calidad inferior, propias del mundo campesino, como se advierte en el título de una novela coetánea de Ortega Munilla, *El paño pardo*) y un clavo para colgar las prendas. Repárese en que lo único que da cierta confortabilidad –pucheros, cacerolas, botellas y víveres– se expresa significativamente en forma de atenuación –“la cocinilla *no estaba* desprovista...”–, como si el autor minimizara este aspecto o considerara lo insólito del caso, allí donde la pauta es la carencia casi absoluta.

Pero esta desolada obertura nos prepara para un acontecimiento más revelador. En el suelo, como si fuera “un lío de ropa” o “un costal abandonado” hay un ser humano, la Petra. No nos extrañará que, a vueltas con tanta basura, este personaje parezca un deshecho más: un “bulto” de ropas cuyo pergeño, por parte del escritor, recuerda poderosamente, por cierto, aquellas mujeres gitanas, que apenas asoman la cabeza entre sus refajos y que, por

estos mismos años, pintaba incansablemente el catalán Isidre Nonell. La búsqueda de las monedas en ese cuerpo inerte, por parte del ciego Almudena, es una de las escenas más intensas de todo el libro: revela, por un lado, el grado de inhumanidad al que lleva la urgencia del dinero, pero también reviste un evidente valor simbólico. En el cuerpo *cosificado* de la borracha Petra (o Pedra, como la llama Almudena en una de sus habituales prevaricaciones idiomáticas), el ciego busca otra *cosa* que también parece haberse emancipado de su significado originario: unas monedas. Y es que los seres humanos nos hemos convertido en objetos inanes, o en inútiles coleccionistas de *cosas*. Al ver lo que llega a salir de la pesquisa en el cuerpo de la mendiga borracha (rosarios, escapularios, papeletas de empeño, herraduras, muelas...), el lector emitirá el diagnóstico moderno: la mujer padece el “complejo de Diógenes”. Pero también sabemos que esa mescolanza de fetiches de la buena suerte –cristianos o no– y de los inevitables recibos de las cosas que pignoró en su día componen el bodegón más claro de la miseria en la que debaten todos.

## II

### (El burgués avaro)

A la hora fijada por el señor de Moreno Trujillo, ni minuto más ni minuto menos, llamaba Benina a la puerta del principal de la calle de Atocha, y una criada la introdujo en el despacho, que era muy elegante, todos los muebles igualitos en color y hechura. Mesa de ministro ocupaba el centro, y en ella había muchos libros y fajos de papeles. Los libros no eran *de leer*, sino de cuentas, todo muy limpio y ordenadito. La pared del centro ostentaba el retrato de Doña Pura, cubierto con una gasa negra, en marco que parecía de oro puro. Otros retratos de fotografía, que debían de ser de las hijas, yernos y nietecillos de don Carlos, veíanse en diversas partes de la estancia. Junto al cuadro grande, y pegadas a él, como las ofrendas o ex-votos en el altar, pendían multitud de coronas de trapo con figuradas rosas, violetas y narcisos, y luengas cintas negras con letras de oro. Eran las coronas que había llevado la señora en su entierro, y que don Carlos quiso conservar en casa, porque no se estropeasen en la intemperie del camposanto. Sobre la chimenea, nunca encendida, había un reloj de bronce con figuras, que no andaba, y no lejos de allí un almanaque americano, en la fecha del día anterior.

Al medio minuto de espera entró don Carlos, arrastrando los pies, con gorro de terciopelo calado hasta las orejas, y la capa de *andar por casa*, bastante

más vieja que la que usaba para salir. El uso continuo de esta prenda, aun más allá del 40 de Mayo, se explica por su aborrecimiento de estufas y braseros que, según él, son la causa de tanta mortandad. Como no estaba embozado, pudo Benina observar que traía cuellos y puños limpios, y gruesa cadena de reloj, galas que sin duda respondían a la etiqueta del aniversario. Con un inconmensurable pañuelo de cuadros se limpiaba la continua destilación de ojos y narices; después se sonó con estrépito dos o tres veces, y viendo a Benina en pie, la mandó sentar con un gesto, y él ocupó gravemente su sitio en el sillón, compañero de la mesa, el cual era de respaldo alto y tallado, al modo de sitial de coro. Benina descansó en el filo de una silla, como todo lo demás, de roble con blando asiento de terciopelo verde.

–Pues la he llamado a usted para decirle....

Pausa. La cabeza de don Carlos hallábase afectada de un crónico temblor nervioso, movimiento lateral como el que usamos para la denegación. Este *tic* se acentuaba o era casi imperceptible, según los grados de excitación del individuo.

–Para decirle....

Otra pausa, motivada por un golpe de destilación. Don Carlos se limpió los ojos ribeteados de rojo, y se frotó la recortada barba, la cual no tenía más razón de ser que la pereza de afeitarse. Desde la muerte de su esposa, el buen señor, que sólo por ella y para ella se rapaba la cara, quiso añadir a tantas demostraciones de duelo el luto de su rostro, dejándolo cubrir, como de una gasa, de pelos blancos, negros y amarillos.

–Pues para decirle a usted que lo que le pasa a la Francisca, y el encontrarse ahora en condición tan baja, es por no haber querido llevar cuentas. Sin buen arreglo, no hay riqueza que no venga a parar en la mendicidad. Con orden, los pobres se hacen ricos. Sin orden, los ricos...

–Paran en pobres, sí, señor, –dijo humildemente Benina, que, aunque ya sabía todo aquello, quiso recibir la máxima como si fuera descubrimiento reciente de don Carlos.

–Francisca ha sido siempre una mala cabeza. Bien se lo decíamos mi señora y yo: «Francisca, que te pierdes, que te vas a ver en la miseria», y ella... tan tranquila. Nunca pudimos conseguir que apuntara sus gastos y sus ingresos. ¿Hacer ella un número? Antes la mataran. Y el que no hace números, está perdido. ¡Con decirle a usted que no supo jamás lo que debía, ni en qué fecha vencían los pagarés!

–Verdad, señor, mucha verdad –dijo Benina suspirando, en expectativa de lo que don Carlos le daría después de aquel sermón.

–Porque usted calcule... si yo tengo en mi vejez un buen pasar para mí y para mis hijos; si no me falta una misa en sufragio del alma de mi querida esposa, es porque llevé siempre con método y claridad los negocios de mi casa. Hoy



mismo, retirado del comercio, llevo al día la contabilidad de mis gastos particulares, y no me acuesto sin pasar todos los apuntes a la agenda, y luego, en los ratitos libres, lo paso al Mayor. Vea usted, véalo para que se convenza –añadió marcando más el temblor negativo–. Lo que yo quisiera es que Francisca pudiera aprovechar esta lección. Aún no es tarde... Entérese usted.

(Capítulo XI)

“A la hora fijada por el señor de Moreno Trujillo”, el buen burgués piadoso, nuestra criada Benina va a solicitar algún dinero para su ama. Desde ese mismo arranque (que ya nos habla indirectamente de la puntualidad maniática del sujeto), vamos a ver la realidad subrogados en los ojos –recelosos e ingenuos, a la vez– de la criada pedigüña, que conoce que ha de observar, “minuto más, minuto menos”, la exactitud por la que se rige el buen señor y pariente lejano de su ama doña Francisca.

A estas alturas de la novela, ya conocemos el currículum económico-profesional de don Carlos Moreno Trujillo, que mantiene alguna diferencia con el que pocos antes ha caracterizado a don Antonio Zapata, el marido que fue de doña Francisca: don Antonio ejemplificaba el comportamiento de una burguesía que, a lo largo del primer tercio del siglo XIX, prosperó a partir de las concesiones del nuevo Estado, sirviéndolo como suministrador o comisionista, mientras que nuestro don Carlos ha hecho su fortuna con el comercio y, seguramente, burlando los innumerables aranceles sobre ventas y consumos que eran herencias del Antiguo Régimen, mantenidas por el afán recaudatorio del nuevo. Ambos proceden de la hidalguía menor y provinciana del Antiguo Régimen, son de tierras andaluzas, y han medrado, en definitiva, como hijos legítimos del orden liberal-burgués, a base de un profuso tacto de codos con los figurones políticos y engañando donde podían a quienes estaban por debajo de ellos. La fortuna que pudo amasar don Antonio se ha extinguido por la mala cabeza de su cónyuge supérstite, pero los dineros de don Carlos están todavía ahí, guardados a la manera de una burguesía que no conoce otra iniciativa que el atesoramiento: tiene mucho dinero en el banco, ha adquirido patrimonio inmobiliario para alquilar y los “papelorios del Gobierno” que se mencionan son títulos de la Deuda Pública, que las guerras y la inestabilidad política habían obligado a emitir y que generaban buenos intereses (en 1875 la Deuda del Estado en circulación alcanzó el máximo del siglo, sólo superado en 1900, como resultado de la guerra colonial).

Una idónea proyección de esa vida a medias entre la transacción dudosa y la respetabilidad, entre la representatividad oficial y la medianía burguesa, es el despacho que vamos a ver de nuevo con los ojos socarrones de Benina: los muebles “iguallitos en color y hechura” (entre los que destaca una mesa de dimensiones “ministeriales”, que se menciona más tarde) y libros que “no de eran *de leer*, sino de cuentas”, como si la criada compartiera la aversión por la lectura recreativa y el culto por la seriedad de lo contable. Los adjetivos “iguallitos” y “ordenadito” delatan el retintín de la criada, a quien no parecen impresionar estas muestras de señorío. Todo es “alto y tallado”, como la silla de roble en que se sienta Benina, pero también frío y falso. Como lo delatan también las prácticas sensibleras de la clase media que, en el fondo, vive aún en la época romántica. Nos referimos, por supuesto, al ridículo culto del viudo por su difunta, que le ha llevado a conservar, adornados por las mustias coronas que la acompañaron a la tumba, tanto el retrato de doña Pura como los de “hijas, yernos y nietecillos”.

El recuerdo del sepelio habla de una práctica burguesa que adquirió ritualización propia en la nueva sociedad, a favor –entre otras cosas– de un modo mucho más barato de recuerdo. Y es que las fotos de estudio han reemplazado con la ventaja de su baratura a los retratos al óleo. Aquella democratización del retrato fue posible gracias al desarrollo de la fotografía que se produjo a partir de los años cuarenta con la difusión del *daguerrotipo* (que usaba una placa metálica para la impresión y que recibió el nombre de su creador, Daguerre) y luego con los negativos de vidrio, que Scott Archer utilizó después de 1851. El fotógrafo Joseph Laurent se instaló en Madrid en 1857, pero seis años después había en Madrid casi cuarenta establecimientos abiertos. Estos retratos de don Carlos son, por lo tanto, muestras de un gusto donde el deseo de respetabilidad ceremonial se asocia estrechamente a la imprescindible baratura: una mezcla que también nos evocan por igual el ostentoso reloj de bronce con figuras (¡aunque parado!) y el almanaque americano, también atrasado.

Pero el escenario fijo se complementa con el personaje al que sigue percibiendo la mirada irónica de Benina: este don Carlos reproduce las mismas contradicciones que revelan sus objetos entre su patente obsolescencia y su pretendido significado. Dice rechazar la calefacción por razones higiénicas, pero se ve obligado a embozarse en una capa vieja y calarse un gorro de ter-

ciopelo. En medio de todo, el pergeño del pobre viejo, aquejado de rinitis crónica, con la barba mal cortada y el temblor de su cabeza, le confiere un aspecto que no hubiera mejorado Charles Dickens, maestro en las prosopopeyas de ancianos maniáticos. Cuando ese figurón, a quien hemos conocido aquilatando al céntimo el importe de sus limosnas en San Sebastián, comience su alocución sobre la importancia de la contabilidad doméstica, tiene toda la partida perdida y no solamente ante la resabiada mujer que le escucha... Quienes llevamos viendo toda la escena desde los ojos de Benina, estamos indiscutiblemente a favor del despilfarro frente al ahorro, por la liberalidad frente a la tacañería. Exactamente lo que Galdós buscaba...

### III

#### (La pobre clase media)

El largo descanso en el café le permitió recorrer *como una exhalación* la distancia entre el Rastro y la calle de la Cabeza, donde vivía la señorita Obdulia, a quien deseaba visitar y socorrer antes de irse a casa, pues era indudable que a la niña correspondía la mitad, perra más o menos, de uno de los duros de don Carlos. A las doce menos cuarto entraba en el portal, que por lo siniestro y húmedo parecía la puerta de una cárcel. En lo bajo había un establecimiento de *burras de leche*, con borriquetas pintadas en la muestra, y dentro vivían, sin aire ni luz, las pacíficas nodrizas de tísicos, encanijados y catarrosos. En la portería daban asilo a un conocido de Benina, el ciego Pulido, que era también punto fijo en San Sebastián. Con él y con el burrero charló un rato antes de subir, y ambos le dieron dos noticias muy malas: que iba a subir el pan y que había bajado mucho la Bolsa, señal lo primero de que no llovía, y lo segundo de que estaba al caer una revolución gorda, todo porque los *artistas* pedían *las ocho horas* y los *amos* no querían darlas. Anunció el burrero con profética gravedad que pronto se quitaría todo el dinero metálico y no quedaría más que papel, hasta para las pesetas, y que echarían nuevas contribuciones, *inclusive*, por rascarse y por darse de quién a quién los buenos días. Con estas malas impresiones subió Benina la escalera, tan descansada como lóbrega, con los peldaños en panza, las paredes desconchadas, sin que faltaran los letreros de carbón o lápiz garabateados junto a las puertas de cuarterones, por cuyo quicio inferior asomaba el pedazo de estera, ni los faroles sucios que de día semejaban urnas de santos. En el primer piso, bajando del cielo, con vecindad de gatos y vistas magníficas a las tejas y buhardillones, vivía la señorita Obdulia; su casa, por la anchura de las habitaciones destartaladas y frías, hubiera parecido convento, a no ser por

la poca elevación de los techos, que casi se cogían con la mano. Esteras y alfombras allí eran tan desconocidas, como en el Congo las levitas y chisteras; sólo en lo que llamaban gabinete había un pedazo de fieltro raído, rameado de azul y rojo, como de dos varas en cuadro. Los muebles de baratillo declaraban con sus chapas rotas, sus patas inválidas, sus posturas claudicantes, el desastre de sus infinitas peregrinaciones en los carros de mudanza.

La misma Obdulia abrió la puerta a Benina, diciéndole que la había sentido subir, y al punto se vio la buena mujer como asaltada de una pareja de gatos muy bonitos, que mayando la miraban, el rabo tieso, frotando su lomo contra ella. «Los pobres animalitos –dijo la *niña* con más lástima de ellos que de sí misma–, no se han desayunado todavía».

Vestía la hija de doña Paca una bata de franela color rosa, de corte elegante, ya descompuesta por el mucho uso, las delanteras manchadas de chocolate y grasa, algún siete en las mangas, la falda arrastrada, revelándose en todo, como prenda adquirida de lance, que a su dueña le venía un poco ancha, por *aquello de que la difunta era mayor*. De todos modos, tal vestimenta se avenía mal con la pobreza de la esposa de Luquitas.

–¿No ha venido anoche tu marido? –le dijo Benina, sofocada de la penosa ascensión.

–No, hija, ni falta que me hace. Déjale en su café, y en sus casas de perdición, con las *socias* que le han sorbido el seso.

–¿No te han traído nada de casa de tus suegros?

–Hoy no toca. Ya sabes que lo dejaron en un día sí y otro no. No ha venido más que Juana Rosa a peinarme, y con ella se fue mi Andrea. Van a comer juntas en casa de su tía.

–De modo que estás como los camaleones. No te apures, que Dios aprieta, pero no ahoga, y aquí estoy yo para que no ayunes más de la cuenta, que el cielo bien ganado te lo tienes ya... Siento una tosecilla... ¿Ha venido ese caballero?

–Sí: ahí está desde las diez. Con las cosas bonitas que cuenta me entretiene, y casi no me acuerdo de que no hay en casa más que dos onzas de chocolate, media docena de dátiles, y algunos mendrugos de pan... Si has de traerme algo, sea lo primero para estos pobres gatos aburridos, que desde el amanecer no me dejan vivir. Parece que me hablan, y dicen: «Pero ¿qué es de nuestra buena Nina, que no viene con nuestra cordillita?».

(Capítulo XV)

La criada Benina se encamina a casa de Obdulia, pero –contrariamente a lo ocurrido en el fragmento anterior– ahora no son tanto sus ojos como los del autor los que contemplan el escenario. En cualquier caso, la perspectiva de la doméstica contamina un tanto el arranque de nuestro texto: que se hable de “la

señorita Obdulia”, se mencionen familiarmente “perras” y “duros”, y sobre todo, que se subraye como un exotismo culto la expresión “*como una exhalación*”, apuntan a la presencia subterránea del lenguaje de Nina, por debajo del propio del narrador (los narradores del XIX siempre ponen en cursiva los idiotismos del lenguaje: en el fondo, en el lenguaje de una novela, contaminado por el de sus personajes, toda palabra tiende a ser un idiotismo). Pero es Galdós, sin duda, quien valora la nueva vivienda que vamos a conocer, en el marco de esta topografía madrileña intensamente marcada por la cotización económico-social de las fincas. Recordemos que la de don Carlos se hallaba cerca de la plaza de Santa Ana y de la iglesia de San Sebastián: un céntrico barrio de la ciudad vieja poblado por una burguesía tradicional y algo venida menos, ya que por estos años (la novela se ambienta en 1893) la gente de posibles se había desplazado a los barrios de Salamanca y de Chamberí, como hará la propia doña Francisca, según veremos enseguida. Obdulia, sin embargo, habita más al sur, donde la llanura cuaternaria desciende hacia el curso del Manzanares, entre el Rastro y Santa María de la Cabeza: un barrio claramente popular.

Es también Galdós, sin duda, quien advierte la mezquindad del portal “que por lo siniestro y húmedo parecía la puerta de una cárcel”. Y quien a modo de emblemas de la escasa prosperidad de sus vecinos sitúa en los bajos de la vivienda a un ciego mendicante que se acoge en la portería y un establecimiento de burras de leche. El comercio y uso de la leche de borrica era antiguo. Ovidio afirmaba que las mujeres romanas cuidaban su piel con baños de ese producto, pero en el siglo XIX las burras lecheras proveían la alimentación de enfermos (particularmente de las vías respiratorias) por las características de su secreción láctea: muy rica en lactosa y con menos proporción de caseína y grasa que la de vaca. Una de las estampas de *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez (que figura a partir de la edición de 1917), se titula “Leche de burra”: nos presenta a un pobre y viejo animal, propiedad de un ciego cruel, al que el poeta recuerda “rascando su miseria en los hierros de la ventana, farmacia miserable, para todo otro invierno, de viejos fumadores, físicos y borrachos”.

La plática de Benina con el ciego y el burrero tiene la importante misión de darnos a conocer los prejuicios y los miedos de esta clase media muy baja, que vive en los confines físicos y morales de la pobreza. De ahí vienen los dos temores que enuncian: que vaya a subir el pan y que llegue la revolución socialista (obsérvese el lenguaje descalificador: los obreros son llamados

“artistas” y se alude con escándalo a la reivindicación de la jornada laboral de ocho horas, petición fija entre las que se hacían públicas durante las celebraciones del Primero de Mayo; Galdós no alude aquí a estas, pero en 1890 ya había remitido a *La Prensa*, de Buenos Aires, un sabroso artículo sobre la conmemoración de 1890, la primera de todas). Pero quizá lo más revelador de los celos de esta sociedad tradicional amenazada sean las aprensiones de los interlocutores por las contribuciones y por el uso del papel moneda. Las primeras –impuestos directos– habían ido creciendo a lo largo de todo el siglo; el dinero de papel, por su parte, había venido a ratificar la sensación de bien ilusorio y volandero, sin correspondencia ninguna con su valor facial, que correspondía al dinero. No era fácil aceptar que un pedazo de metal acuñado representara tanto, pero que lo hiciera un simple trozo de papel era casi intolerable; de hecho, cuando en el primer fragmento Almudena busca como un poseso entre las ropas de “Pedra”, lo que quiere hallar es moneda “contante y sonante”, como dice el viejo dicho popular, tan expresivo de este prejuicio.

Lo que se describe a continuación tiene otros antecedentes en la obra de Galdós: la vivienda de Camila y Constantino en *Lo prohibido*, o el zaquimaquí donde Juanito Santa Cruz encuentra a Fortunata, muestran más de un parecido con esta de ahora. La escalera destartada, la pared desconchada en la que muchos han garabateado y los gatos en régimen de libertad son los primeros emblemas de un mundo desordenado y precario que vamos a confirmar más allá de las puertas de cuarterones que cierran cada vivienda. Los techos son bajos, no hay esteras ni alfombras (las primeras cubrían los suelos en verano; las segundas, en los inviernos), los muebles “de baratillo” son de segunda mano. Algún malpensado apuntará que son los signos vitales que el ciudadano Galdós habría percibido como propios de las casas muchas de sus amantes de baja estofa que supo trasladar a sus novelas. Puede que así fuera, pero el interés del escritor (como tal escritor y no sólo como ojeador de muchachas de buen ver) por la vida y el destino de aquella clase media muy baja era real y sincero, en su permanente balance de las ventajas e inconvenientes de la sociedad liberal-burguesa: medio castiza y medio moderna, fácil para el entusiasmo y para el pesimismo, generosa y parlanchina, sacrificada y egoísta, aquella gente de “medio pelo” daban la réplica adecuada a una burguesía más envarada y conservadora, cuyos temores por el porvenir eran los mismos pero cuya vitalidad resultaba infinitamente menor.

Y Obdulia, “la niña” que nos abre la puerta, encarna a las mil maravillas esos valores. La bata de franela, con salpicaduras, fue elegante pero la manci llan ahora la grasa y el chocolate: la primera, resultado de lo que tiene que cocinar; el segundo, huella de sus caprichos de hija de familia. Porque es visible que Obdulia depende todavía de los servicios que le prestan sus suegros, ya que no parece disponer de criadas propias en una sociedad donde todo el mundo las tenía (aunque no las pagara, como le sucede a Nina): “No ha venido más que Juana Rosa a peinarme”. Pero sí tiene visitas, práctica que remite a una vida más acomodada, aunque el visitante sea nuestro vetusto don Frasquito Ponte, “ese caballero”, que ha ido a contarle sus andanzas de señorito en los años dorados que antecedieron a la revolución de septiembre de 1868.

Puede, sin embargo, que lo más revelador de esta mezcla de precariedad y apariencias sea la tristísima relación de las vituallas que hay en la casa, ya al final de nuestro texto. A reserva de los mendrugos de pan, lo demás –“dos onzas de chocolate, media docena de dátiles”– es comida de puro capricho. Pero a nuestra Obdulia le preocupa más el hambre de sus gatos y por eso, en su nombre, reclama “la cordillita” que devoran: es decir, las tripas de cordero que, gratis o por unas pocas monedas, le dan a Nina en la carnicería.

#### IV

(La súbita riqueza)

No se consolaba doña Paca de la ausencia de Nina, ni aun viéndose rodeada de sus hijos, que fueron a participar de su ventura, y a darle parte principal de la que ellos saboreaban con la herencia. Con aquel cambio de impresiones placenteras, fácilmente se transportaba el espíritu de la buena señora al séptimo cielo, donde se le aparecían risueños horizontes; pero no tardaba en caer en la realidad, sintiendo el vacío por la falta de su compañera de trabajos. En vano la volandera imaginación de Obdulia quería llevársela, cogida por los cabellos, a dar volteretas en la región de lo ideal. Dejábase conducir Doña Francisca, por su natural afición a estas correrías; pero pronto se volvía para acá, dejando a la otra, desmelenada y jadeante, de nube en nube y de cielo en cielo. Había propuesto la *niña* a su mamá vivir juntas, con el decoro que su posición les permitía. *De hecho* se separaba de Luquitas, señalándole una pensión para que viviera; tomarían un hotel con jardín; se abonarían a dos o tres teatros; buscarían relaciones y amistades de gente distinguida... «Hija, no te corras tanto, que

aún no sabes lo que te rentará tu mitad de la Almoraima; y aunque yo, por lo que recuerdo de esa hermosa finca, calculo que no será un grano de anís, bueno es que sepas qué tamaño ha de tener la sábana antes de estirar la pierna».

Al decir esto, hablaba la viuda de Zapata con las ideas de la práctica Nina, que se renovaban en su mente y en ella lucían como las estrellas en el Cielo. Por de pronto, Obdulia dejó su casa de la calle de la Cabeza, instalándose con su madre, movida del propósito de buscar pronto vivienda mejor, nuevecita y en sitio alegre, hasta que llegara el día de sentar sus reales en el hotel que ambicionaba. Aunque más moderada que su hija en el prurito de grandezas, sin duda por el vapuleo con que la domara la implacable experiencia, Doña Paca se iba también del seguro, y creyéndose razonable, dejábase vencer de la tentación de adquirir superfluidades dispendiosas. Se le había metido entre ceja y ceja la compra de una buena lámpara para el comedor, y hasta que viese satisfecho su capricho, no podía tener sosiego la pobre señora. El maldito Polidura le proporcionó el *negocio*, encajándole un disforme mamotreto, que apenas cabía en la casa, y que, colgado en su sitio, tocaba en la mesa con sus colgajos de cristal. Como pronto habían de tener casa de techos altos, esto no era inconveniente. También le hizo adquirir el de los caracoles unos muebles chapeados de palosanto, y algunas alfombras buenas, que tuvieron el acierto de no colocar, extendiendo sólo retazos allí donde cabían, para darse el gusto de pisar en blando.

Obdulia no cesaba de dar pellizcos al tesoro de su mamá para adquirir tiestos de bonitas plantas, en los próximos puestos de la Plazuela de Santa Cruz, y en dos días puso la casa que daba gloria verla: los sucios pasillos se trocaron en vergeles, y la sala en risueño pensil. En previsión de la vida de hotel, adquirió también plantas decorativas de gran tamaño, latanias, palmitos, *ficus* y helechos arborescentes. Veía Doña Francisca con gozo la irrupción del reino vegetal en su triste morada, y ante tanta belleza, sentía emociones propiamente infantiles, como si al cabo de la vejez volviera a jugar con los nacimientos.

—¡Benditas sean las flores —decía, paseándose por sus encantados jardines—, que dan alegría a las casas, y bendito sea Dios, que si no nos permite disfrutar del campo, nos consiente, *por poco dinero*, que traigamos el campo a casa!

Todo el día se lo pasaba Obdulia cuidando sus macetas, y tanto las regaba, que en algún momento faltó poco para que se hiciera preciso atravesar a nado el trayecto desde la salita al comedor. Ponte la incitaba con sus ponderaciones y aspavientos a seguir comprando flores, y a convertir su casa en Jardín Botánico, o poco menos. Por cierto que el primero y segundo día de aquella vida nueva, tuvo que reñir Doña Paca al buen Frasquito, porque siempre que salía se le olvidaba llevarle el libro de cuentas que le había encargado. El galán manido se disculpaba con la muchedumbre de sus ocupaciones, hasta que una tarde entró con diversos paquetes de compras, y la dama rondeña vio entre



éstos el libro, del cual se apoderó al instante con ganas de inaugurar en él la cuenta y razón de un porvenir dichoso.

(Capítulo XXXVI)

Ya se ha indicado que, al final de *Misericordia*, doña Francisca recibe una herencia imprevista, pero los acontecimientos la han separado de su Nina. Aunque el egoísmo de la “ingrata” (como la criada exclama entre lágrimas) triunfa y los nuevos dineros le invitan “a dar volteretas en la región de lo ideal” (el humorismo, ese excipiente que a veces sobra tanto, aquí se acomoda de maravilla a la inconsecuencia moral de la dama y a la trivialidad de sus “risueños horizontes”). Y nuevamente la propiedad de una vivienda –patrimonio y símbolo– aparece en este “séptimos cielo” que ya le parece disfrutar: quiere vivir en un hotelito con jardín. No será así porque no eran muchos los que había en Madrid: los más ostentosos estaban en la Castellana y algunos salpicaban las nuevas y amplias calles del barrio de Salamanca (sobre todo, en su parte alta) y alguno que otro había en Argüelles y más aún en su zona oeste, hacia lo que hoy es el paseo de Rosales.

El emplazamiento de las viviendas de la dama ha reflejado fielmente su decadencia económica y Galdós lo puntualiza casi con sadismo. De casada y en su primera viudedad, vivía en la calle de Claudio Coello, que fue una de las primeras que se construyó en el barrio de Salamanca, erigido a partir de los años cuarenta por aquel notable político y financiero. A pesar de su lejanía del centro histórico, se había convertido muy pronto en una importante concentración de la nueva burguesía y el propio Galdós vivió casi toda su vida en esa zona de Madrid, hasta que en sus últimos años pasó a ser vecino de la zona oeste de los bulevares (actual calle de Alberto Aguilera). Mientras transcurre el tiempo de nuestra novela, doña Paca habita en la calle del Olmo, en un barrio tradicional que –en los años setenta– ya empezaba a degradarse, como señalamos al hablar de su pariente Carlos Moreno Trujillo. Y poco después de estos acontecimientos felices, se produce un último cambio de residencia no menos significativo: abandonado el sueño del hotelito, pone su nuevo domicilio en la calle de Orellana, entre la del General Castaños y la plaza de Santa Bárbara, una vía que se abrió a mediados de siglo y que formaba parte de un ensanche poblado de clases medias, colindante con el distrito de Chamberí.

Pero este fragmento nos cuenta cómo, a la espera de los dineros, se producen las primeras adquisiciones (empeños y compras, deudas y dádivas, previsiones y olvidos: el flujo arbitrario del dinero es una constante obsesiva de la novela) que habrán de ser un símbolo del nuevo estatus alcanzado por la familia: una lámpara de cristal que casi no cabe en la casa, unos muebles chapecados de palosanto y algunas alfombras (recuérdese que se echaban de menos en la casa de Obdulia). Y sobre todo, las plantas: latánias, ficus, helechos arborescentes... Se advertirá que no se trata de la botánica de maceta balconera, tan popular, cuyo emblema serían los castizos geranios. Doña Obdulia ha entrado en aquella jardinería verde, exótica y de grandes dimensiones, que trajeron a Europa las expediciones botánicas del siglo XVIII y que, a lo largo del siguiente, triunfó como motivo de decoración de los holgados espacios de la alta burguesía y la aristocracia. En rigor, el secreto sueño de doña Paca –“en previsión de la vida de hotel”– es disponer un día de lo que se conocía como *estufa* (o *serre*, en francés): un salón amplio, cuyo cerramiento superior es una cristalera, que se decora con plantas a las que favorece la luz cenital y el clima propicio de un interior. Había sido muy admirada la del financiero y político José de Salamanca (1811-1883) que dio nombre, como hemos visto, al ensanche madrileño que edificó. Estaba situada en su palacio de Vista Alegre, en la Castellana. Eloísa Bueno de Guzmán, un personaje de *Lo prohibido*, también quiso poner al patio interior de su vivienda una cubierta acristalada para hacer una “estufa” que compitiera con la del Duque de Fernán Núñez. Y la decoró con “plantas soberbias” e hizo pintar una escocia –que representa un cortejo de sabios antiguos e inventores modernos– a Mérida, un pintor existente que precisamente era íntimo amigo de Galdós.

Gastar, siempre gastar... Hasta “el buen Frasquito”, siempre a la cuarta pregunta, aparece en la casa “con diversos paquetes de compras” (entre los que hay un libro de contabilidad, como había ordenado don Carlos a la pobre Benina). Pero ahora ya ese símbolo de la prudencia financiera será solamente “cuenta y razón de un porvenir dichoso”.

#### UNA NOTA BIBLIOGRÁFICA

*Misericordia* es un relato que cuenta con tres buenas ediciones recientes: la muy reimpresa de Luciano García Lorenzo (con la colaboración de Carmen

Menéndez Onrubia) en la colección "Letras Hispánicas", de Ediciones Cátedra, Madrid, 1982, y las de nivel más escolar, a cargo de Víctor Fuentes en Clásicos Akal, Madrid, 1992, y de Santiago Fortuño Llorens, en la colección "Clásicos Marenostrium", de Marenostrium Comunicación, Madrid, 2004. En prensa, hay otra edición al cuidado de quien firma este artículo y con comentarios pedagógicos de Juan Carlos Ara Torralba: Vicens-Vives, Barcelona (Clásicos Hispánicos).

La bibliografía sobre Benito Pérez Galdós es inabarcable, pero algunos ítems de los seleccionados pueden iluminar mejor nuestra lectura de *Misericordia*. Entre las obras generales me permito recomendar las que siguen:

- ALAS, LEOPOLDO, *Galdós, novelista*, ed. e introd. de Adolfo Sotelo, PPU, Barcelona, 1991.
- ANDERSON, FARRIS, *Espacio urbano y novela: Madrid en "Fortunata y Jacinta"*, Porrúa, Madrid, 1985.
- BLY, PETER A. ed., *Galdós y la historia*, Dowehouse, Ottawa, 1988.
- CARDONA, RODOLFO, *Galdós ante la literatura y la historia*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1998.
- CASALDUERO, JOAQUÍN, *Vida y obra de Galdós (1943)*, Gredos, Madrid, 1974.
- CORREA, GUSTAVO, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Gredos, Madrid, 1962.
- DENDLE, BRIAN, *Galdós. The Mature Tough*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1980.
- F(ERNÁNDEZ) MONTESINOS, JOSÉ, *Galdós*, Castalia, Madrid, 1968-1970, 3 vols.
- GILMAN, STEPHEN, *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887 (1981)*, Taurus, Madrid, 1985.
- GULLÓN, RICARDO, *Técnicas de Galdós*, Taurus, Madrid, 1970.
- JAGOE, CATHERINE, *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*, University of California Press, Berkeley, 1994.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, CARMEN, *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, CSIC, Madrid, 1983.
- MILLER, STEPHEN, *El mundo de Galdós. Teoría, tradición y evolución creativa del pensamiento socio-literario galdosiano*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1983.
- NIMETZ, MICHAEL, *Humour in Galdós. A Study of the "Novelas Contemporáneas"*, Yale University Press, New Haven, 1968.
- ORTIZ ARMENGOL, PEDRO, *Vida de Galdós*, Crítica, Barcelona, 1996.
- RIBBANS, GEOFFREY W., *History and Fiction in Galdós' Narratives*, Clarendon Press, Oxford, 1993.
- SCHRAIBMAN, JOSEPH, *Dreams in the Novels of Pérez Galdós*, Hispanic Institute, Nueva York, 1960.
- UREY, DIANE F., *Galdós and the Irony of Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.
- VALLIS, NOËL, *Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch and Class in Modern Spain*, Duke University Press, 2002.

Sobre nuestra novela, pueden consultarse estos trabajos, escogidos sólo entre los más recientes pero cuyas páginas remiten siempre a otros más antiguos e igualmente valiosos:

- ALLEN, RUPERT C., "Pobreza y neurosis en *Misericordia* de Pérez Galdós", *Hispanófila*, 33 (1968), pp. 35-47.
- BAUER, BETH WIETELMANN, "For Love and Money: Narrative Economies in *Misericordia*", *Modern Language Notes*, 107 (1992), pp. 235-249.
- COHEN, SARA E., "Almudena and the Jewish Theme in *Misericordia*", *Anales Galdosianos*, XIII (1978), pp. 51-61.
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO, "*Misericordia*" de Galdós, SGEL, Madrid, 1975.
- GOLD, HAZEL, "Outsider Art: Homelessness in *Misericordia*", *Anales Galdosianos*, XXXVI (2001), pp. 141-154.
- KIRBY, HARRY L., "Religious Symbolism in Characterizations of Benina and don Romualdo in *Misericordia*", *Anales Galdosianos*, XVIII (1983), pp. 97-107.
- KRONIK, JOHN W., "*Misericordia* as Metafiction", *Homenaje a A. Sánchez Barbudo*, ed. Benito Brancaforte, University of Wisconsin, Madison, 1981, pp. 37-50.
- MALARET, NICOLE, "*Misericordia*, una reflexión sobre la creación novelesca", *Anales Galdosianos*, XVIII (1982), pp. 89-95.
- RODGERS, EAMONN, "¿Cristal o diamantes? La verdad de la mentira en *Misericordia*", *Anales Galdosianos*, XXI (1986), pp. 187-194.
- ROUND, NICHOLAS, "*Misericordia*: Galdosian Realism's Last Word", *A Sesquicentennial Tribute to Galdós*, ed. Linda Willem, Juan de la Cuesta, Newark, 1993, pp. 155-172.
- RUSSELL, ROBERT, "The Christ Figure in *Misericordia*", *Anales Galdosianos*, II (1967), pp. 103-130.
- SINNINGEN, JOHN H., "The Search for a New Totality in *Nazarín*, *Halma*, *Misericordia*", *Modern Language Notes*, 93 (1978), pp. 233-251.
- WORDEN, WILLIAM, "Los cuatro don Romualdos de *Misericordia*", *Letras Peninsulares*, 17.3 (2004-2005), pp. 611-620.

La noción de *cronotopo*, que se utiliza en el presente trabajo, procede del capítulo "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, pp. 237-409.

Por último, aunque muy importante, vale la pena llamar la atención sobre un espléndido modelo de comentario acerca de otro texto galdosiano:

- GONZALO SOBEJANO, "Muerte del solitario. Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*", en *El comentario de textos*, 3. *La novela realista*, Castalia, Madrid, 1979, pp. 583-615.



## Identidades difusas o *La novela de don Sandalio*, de Unamuno

JORDI GRACIA  
Universidad de Barcelona

Lo que tiene de fascinante esta novela breve o *nivoleta* de Unamuno tiene mucho que ver con lo que tiene también de concentrado sintético, brillante y enigmático de algunas de sus obsesiones más constantes: no sólo del autor de los años veinte sino de todo él como escritor fundamental de la Edad de Plata. Es una novela breve *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* pero es también una novela densa y abierta, ambigua deliberadamente y deliberadamente entregada como parte de un tríptico de novelas breves sobre lo que el autor llama el misterio de la personalidad. Apareció en 1933 haciendo volumen con una (otra) pequeña obra maestra, *San Manuel Bueno, mártir*, y con otra novela breve, *Un pobre hombre rico, o el sentimiento cómico de la vida*. A última hora, Unamuno decidió adjuntar al tomo aún una cuarta novelita, menor, titulada *Una historia de amor*, y que había aparecido veinte años atrás, en 1911, en una colección seriada. En realidad, ese mismo era el propósito de los dos relatos que van con el *San Manuel*, que para Unamuno era el verdaderamente importante del conjunto: a él alude varias veces en su epistolario entre de 1930 y 1932, siempre para subrayar lo que tiene de auténtico diagnóstico de su estado de ánimo actual y de su posición ante la vida. En su caso, eso significa su posición ante algunos de los problemas de orden espiritual y religioso centrales en su vida. Los otros dos, *Don Sandalio* y *Un pobre hombre rico*, parecen más bien hacerle compañía como complementos menores, y así se desprende de su actitud en el prólogo. No debió ser muy alta su estima por esos textos, aunque sí se tomó la molestia de prologarlos ampliamente en el tomo que los edita conjuntamente en 1933: allí sabemos que ha editado ya *San Manuel Bueno* en la colección *La Novela de Hoy* en 1931 y que se proponía hacer lo mismo con las otras dos sin que al final encontrase ocasión o haya acabado de decidirse. En realidad, de ese prólogo fechado en 1932 se deduce que las ha reunido para echar a la calle en formato de volumen la novela que de veras le importa –en

ella “verá usted, le dice a Victorino Nemésio, mi último estado de ánimo” (p. 282)– y de la que Gregorio Marañón había hablado ya muy elogiosamente en algún artículo de periódico.

Sólo en parte son verdad estas apariencias, sin embargo: el prólogo se ocupa en razonar el distinto enfoque que cada una de las tres novelas da al problema central de la personalidad, de lo que somos cada uno, de lo que creemos que somos y de lo que nos gustaría ser para los demás: “Don Manuel Bueno busca, al ir a morir, fundir –o sea salvar– su personalidad en la de su pueblo, don Sandalio recata su personalidad misteriosa, y en cuanto al pobre hombre Emeterio, se la quiere reservar, ahorrativamente, para sí mismo, y al fin sirve a los fines de otra personalidad”. La cita está en la página 293 de la ejemplar edición que Domingo Ródenas ha preparado de las novelas breves de Unamuno, encabezadas por *Abel Sánchez*, en un tomo de la editorial Crítica, en 2006. Que Unamuno fuese un escritor de gran velocidad de ejecución no significa que fuese irreflexivo, así que lo más probable es que las tres novelas respondan a un propósito experimental o a una noción de la novela que la hace laboratorio experimental de ideas, lugar de pruebas y ensayos donde poner de manifiesto en libertad algunas de sus cogitaciones, o angustias, más hondas: la personalidad era una de ellas, la perduración misma de la personalidad, lo que sucedía con ella (quizá con el alma) después de la muerte, pero también antes, lo que somos ante los demás y lo que somos para nosotros mismos. Todavía en Hendaya, en noviembre de 1929, le cuenta a un amigo su estupefacción ante el descreimiento universal de los leninistas: no entiende que pueda existir una suerte de “superstición atea”, creyentes en el “No-Dios”, es decir, los “que no creen en la eternidad de la conciencia”, y ese es un síntoma decisivo de la “parálisis progresiva” que sufre Europa o, más crudamente, su estado “sifilítico”.<sup>1</sup>

No es un momento particularmente eufórico en la vida de Unamuno. El regreso del exilio de Hendaya lo tendrá un tiempo sumido en una suerte de parálisis a medias voluntaria y a medias involuntaria: la vigencia de la censura en España no le deja escribir lo que quiere y prefiere no hacerlo, pero esa suerte de inhibición le acaba resultando más exasperante todavía. Al Dr. Ber-

---

<sup>1</sup> Miguel de Unamuno, *Epistolario inédito*, ed. de Laureano Robles, Madrid, Austral, 1991, II, p. 269.

nardo Velarde le cuenta el 12 de diciembre de 1930 (o está escribiendo o ha escrito ya el *Don Sandalio*) que lee mucho, “escribo poco”, ha entregado a *La novela de hoy* el *San Manuel Bueno* y sobre todo escribe versos. Apenas tres semanas después, escribe a otro buen amigo, Victorino Nemésio, que no piensa escribir ni publicar artículos bajo un régimen de censura gubernativa y que eso prácticamente le está llevando a perder “el gusto y hasta el hábito de escribir. Se me pasan días sin tomar siquiera la pluma” (ob. cit., p. 285). Lo que sabemos sin embargo es que en ese intervalo de meses, entre el verano de 1930 y diciembre de ese mismo año, ha proyectado y terminado las tres novelas breves, y mucho de su estado de ánimo general llega a ellas. El desánimo es propiamente lo que le tiene abatido: la falta de ánimo y la pendiente de una decepción que tiene que ver con la humanidad misma, y de ahí seguramente este ciclo de novelas reflexivas sobre las condiciones de subsistencia de la misma personalidad. El mes de enero de 1931 concentra un par de confidencias relevantes para el asunto de *Don Sandalio* e incluso para lo que es su trama anecdótica central, o su arranque narrativo: un hombre atacado de misantropía que decide huir del contacto con el mundo y que sin embargo incurre en él un poco a la fuerza o por inercia, sin capacidad de cumplir el sueño (ilus) del robinsón contemporáneo. De hecho, cuando Unamuno escribe a Nemésio el 9 de enero de 1930 tan desanimado como hemos visto, suma un detalle más: “Me han hecho una pequeña operación quirúrgica y aunque me ha resuelto una molestia no me ha curado de lo que llaman aprensiones. Empiezo a sentir los achaques de la edad. Y eso que vuelvo a hacer mi vida ordinaria y a pasear, a hacer ejercicio al aire libre”, como hace a diario el protagonista narrador que cuenta la vida de don Sandalio. Pero lo central es otra cosa: “Lo que no se me cura sino que se me acentúa es la antropofobia. Cada vez vuelvo con más morbosa voluptuosidad a mis poetas desilusionados” (p. 285), que en seguida menciona por sus nombres, Antero de Quental y Antonio Nobre, que volverán a aparecer en otra carta igual de importante para entender dónde está anímicamente Unamuno. Unos días después, el 17 del mismo mes, escribe a Manuel García Blanco para desmentir que su abatimiento fuera por la operación de próstata, ni tan siquiera porque lo circuncidaran: “mi ataque fue de antropofobia. Me encuentro ya mejor de mis achaques, peor con igual horror a la sociedad sedicente humana” (p. 287). Pero, en una típica paradoja de su personalidad explosiva, de inmediato se pone a contestar las cuestiones eru-



ditas o bibliográficas que se le piden sin el menor rastro de fatiga ni de desinterés o de desánimo, quizá precisamente porque esa contradicción forma parte de su misma naturaleza de escritor.

Todavía conviene reparar en otra carta, algo posterior, que parece ser ya una decantación más firme de aquel diagnóstico sobre el lugar del hombre en el mundo o su falta de seguridad en el diagnóstico. A José de Castillejo, en otra extensa carta de mayo de 1932 que trata sobre su propio pensamiento, le sintetiza sus posiciones actuales a propósito de unas conferencias que le invitan a impartir en Buenos Aires y para las que no se siente, otra vez, con demasiados ánimos: “No creo que haya fracasado la ciencia y la filosofía en descubrirnos nuevas verdades sino que la verdad fracasa para consolar al hombre. Que la humanidad necesita para vivir del engaño y que lo terrible es que sepa que es engaño. Como usted ve la tesis más radicalmente pesimista”. Y su desemboadura natural dentro del orden de preocupaciones de Unamuno: “Y luego la imposibilidad de imaginarnos –imaginarnos, ¿eh?– otra vida y por lo tanto de consolarnos de la verdad” (p. 303).

¿Esa verdad desconsoladora es la sospecha intuitiva y material de la caducidad de la conciencia como materia viva, su final en la muerte? En este momento parece inclinarse Unamuno por esa solución materialista, pero sin duda hallaremos textos que defenderán todavía la esperanza de signo contrario, una suerte de confianza ciega, o irracional, en que no puede todo ser como parece. Son temas centrales de *San Manuel Bueno*, pero me gustaría subrayar que en gran medida lo son también de *Don Sandalio* si esta novela se lee como la dramatización del conflicto entre el idealismo voluntarioso y la tensión materialista que anida en su pensamiento y que lo nutre de energías reflexivas. Lo veremos con más detenimiento en el desarrollo del análisis de la novela, porque de una novela se trata, y de una novela plenamente instalada en las nuevas condiciones estéticas del modernismo: es tan consciente de ello, que el propio texto de la novela incluye una defensa de la poética novelesca del modernismo. Y no sólo en el Epílogo final, allí donde Unamuno vuelve a perorar contra las limitaciones del realismo naturalista del siglo XIX, o de las novelas que heredan la ilusión de un argumento exacto y coherente o pretendidamente cabal, sino incluso en las últimas cartas del narrador. Es allí donde le reprocha a su interlocutor Felipe que le reclame más datos de la biografía y la existencia de don Sandalio, porque no hacen falta, ni son necesarios para

redactar la novela que quiere redactar Unamuno mismo. El modernismo, la nueva novela moderna, se ha permitido un despojamiento de datos superfluos o de elementos de contextualización porque su propósito es otro, lejos del entretenimiento bobo y más cerca de la dramatización intelectual de problemas sin solución: mucho más cerca de plantear preguntas que de proponer respuestas. Y ese elemento enigmático o misterioso que constituye la personalidad de don Sandalio es el mejor cómplice de esa misma poética novelesca porque reduce al mínimo los datos de ambiente o de aspecto físico y desde luego es lo que explica la renuncia a proponer una trama novelesca donde sepamos de veras qué le ha sucedido a don Sandalio. Sólo sabemos lo que está dispuesto a saber su narrador. Y lo que está dispuesto a contarnos deja inerte al lector ante la biografía de don Sandalio pero no ante el problema que esa ignorancia propone: quiénes somos y cómo nos vemos y nos ven, qué fiabilidad merecen nuestras conjeturas sobre los otros y las de los otros (incontrolables, imprevisibles, impredecibles) sobre nosotros mismos.

Y ese es el argumento de la novela, su aventura en términos de intriga: contra lo que el propio Unamuno dice en el prólogo al tomo entero y en el epílogo a la propia novela, *Don Sandalio* sí tiene argumento, pero es un argumento muy simple o muy banal, un mero pretexto para desarrollar implícitamente, en el lector, una meditación sobre la personalidad y su inasibilidad como objeto de conocimiento. Pero recordémoslo por un momento y veamos cómo rehúye Unamuno la construcción de un argumento convencional para proponer un argumento de novela lúcidamente moderna, para esos lectores que ha querido conquistar expresamente y que esperan de él justamente lo que él da, *nivolos* o, como en nuestro caso, *nivoletas*. En el prólogo se crea un primer estrato de ficción: Unamuno dice haber recibido un pliego de cartas fragmentadas en las que un lector anónimo le cuenta el fracaso de su proyecto de vivir apartado del mundo, como un nuevo Robinsón que sin embargo se deja arrastrar de nuevo hacia la sociedad. Capta su atención un personaje del casino, jugador de ajedrez, del que queda prendido mentalmente: juega con él al ajedrez, le agradece su silencio y su absoluta discreción, pero no se lo puede quitar de la cabeza como objeto de reflexión y llega a convertirlo en una imaginación propia, en algo que va con el propio narrador y el personaje pasa de ser don Sandalio a ser *mi* don Sandalio. Y esa lógica se extrema enfermizamente hasta el punto de no querer saber nada real sobre el personaje y preferir igno-

rar las razones de su ausencia temporal del casino, las razones de su encarcelamiento y hasta las mismas razones de su muerte: le basta con la conjetura y la intuición sobre el personaje porque rechaza la circunstancia concreta y biográfica. De ese personaje real (el sujeto con vida propia, y con una casa, y con una familia) no le interesa nada al narrador: "No me interesa su historia, me basta con su novela" (p. 373), y eso lo dice después de haber confesado que la memoria de don Sandalio se ha quedado con él, sigue presente en su cabeza hasta el extremo de que "he de confesarte, Felipe mío, que cada día me forjo nuevos recuerdos, estoy inventando lo que me pasó y lo que pasó por delante de mí. Y te aseguro que no creo que nadie pueda estar seguro de qué es lo que ocurrió y qué es lo que está de continuo inventando que le había ocurrido (...) me temo que estoy formando otro don Sandalio" (p. 372). De hecho, en algún momento anterior el mismo personaje narrador se había puesto violenta (y absurdamente) a la defensiva para proteger el territorio de su propio ensueño, de sus cábalas y conjeturas sin referente fiable: explica el narrador que si se equivoca, prefiere equivocarse, que no le importan las historias ajenas ni las vidas de los demás, que el cariño se lo tiene no al don Sandalio de la historia, sino al suyo propio, al que ha fabricado por su cuenta, con sus datos parciales e insuficientes, con su desprecio también por lo real verdadero porque "me basta con lo que yo me invento" (370-371). Este narrador está atrapado por su interés egotista o narcisista, al margen de la realidad, está mucho más pendiente de sí mismo que de la realidad (en un comportamiento paralelo al que desarrolla el propio don Sandalio, al que nada interesa fuera del ajedrez y que no soporta las conversaciones de los demás, hasta el extremo de no tomarse la molestia siquiera de hacerlos callar o pedirles que se callen cuando cloquean en torno suyo, en el casino). Viene a funcionar como paradigma modélico aunque conflictivo del idealismo filosófico pero también de la esterilidad del idealismo en tanto que instrumento de conocimiento de la realidad social e histórica: superior y más alto en la conciencia de Unamuno pero insuficiente y gravemente engañoso en los tratos con la realidad.

Apenas interviene don Sandalio en la novela pero cuando lo hace es para enunciar un criterio muy propiamente misantrópico, tan afín, tan parecido, al del propio narrador (a pesar suyo), y es un momento simbólicamente crucial del libro porque reaparecerá al final. El narrador anónimo le propone un problema de ajedrez y la respuesta de don Sandalio es muy despectiva:

“No me interesan los problemas. Basta con los que el juego mismo nos ofrece sin ir más a buscarlos”, y sin embargo el narrador decide inmediatamente después ir “a la playa a buscar los problemas que se me antoja que me proponen las olas de la mar” (p. 356). La atracción de la realidad conflictiva, no rectilínea y armada como un juego cerrado de problemas técnicos, sino sujeta al azar y la imprevisión, el cálculo equivocado y la naturaleza ingobernable de la vida real está reflejada en esta contraposición entre el ajedrez y el mar, o la vida real, como esa vida real que sólo tres páginas después ocupará el contenido íntegro de una de las cartas que sólo incluye una viñeta dramática observada por el narrador... en la playa: una muchacha que a la orilla del mar, mojándose los pies, lee varias veces y rompe en pedazos menudos una carta que va lanzando al mar mientras se enjuga las lágrimas de los ojos. Ambas mínimas escenas proponen una desautorización del solipsismo autosuficiente del jugador de ajedrez; es sutil y es metafórica, pero es cierta, aunque esa desautorización comporte al mismo tiempo la del narrador mismo, porque su actitud al explorar a don Sandalio será muy parecida, o cuando menos equiparable: no querer saber de él porque le basta con su propio juego ajeno a la realidad, le basta con sus conjeturas y sus ensueños sobre don Sandalio, como al propio don Sandalio lo único que le preocupa de veras es el ajedrez, al que juega religiosamente, sacramentalmente, pero manteniéndose perfectamente ajeno a los demás, a los problemas de los demás o a la situación de su entorno real (pero sabremos que eso tampoco será una verdad sino parcial, como todo en esta novela: don Sandalio sí hablaba en su casa de ese jugador óptimo que había encontrado en el casino, igual de silencioso que él e igual de respetuoso que él: igual de solitario antropófobo). En el momento de su muerte, el narrador se resiste a creer que haya muerto, porque un jugador de ajedrez no puede haber hecho tan mala jugada de ajedrez como para morir. El narrador llega a dudar de que haya muerto de veras don Sandalio porque don Sandalio sigue vivo, vivo en la conciencia de su compañero de mesa de ajedrez, vivo en el recuerdo que lo reinventa y que no necesita saber más de él que lo que ya sabe. Y lo que no sabe lo inventa o lo sueña, como ha de hacer cada cual, como recomienda al final de la novela el narrador primero y el novelista después, en el epílogo, dispuesto a defender esta suerte de conocimiento autosuficiente o autárquico, dependiente sólo de lo que cada cual fabrica en su conciencia, más acá de la comprobación sobre la exactitud de ese conocimiento. Por eso asegu-

ra el novelista que todos hallaremos a nuestro propio don Sandalio, el nuestro, no el real, y basta con quererlo soñar para tenerlo. La clave de ese extraño enigma es que nuestro pensamiento sobre los otros no habla de los otros sino de nosotros mismos, de la misma manera que el pensamiento del narrador sobre don Sandalio no habla de don Sandalio sino del propio narrador, y por tanto de la misma manera que el narrador de esta novela no habla del narrador sino del propio Unamuno que lo concibió, y ese es el final de la espiral de narradores interpuestos que propone el libro cuando dice, en el epílogo, que es una “autobiografía amañada”. Por supuesto que lo es, pero el autobiógrafo es el propio Unamuno y hay un dato histórico que puede ayudar a entender el modo en el que concibió esta novela Unamuno para proyectar en ella la inquietud por la perduración de las personas más allá de la muerte y la pluralidad de los yoos que somos con los años y las estaciones. Domingo Ródenas ha recordado con toda oportunidad que fue Julián Marías quien señaló en una antigua monografía de 1943 sobre Unamuno el origen de esta novela en un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires en 1912, titulado “Sobre el ajedrez”. Allí Unamuno evocaba sus muchas partidas de ajedrez con un personaje silencioso, del que nada sabía y del que nada supo después, pero que iba a ser el aliciente para escribir muchos años más tarde esta novela misteriosa que lleva sólo una indicación de fecha, 1911, y nada más: había perdurado en su memoria, estaba vivo en su memoria, un personaje de quien no necesitaba saber nada más para tenerlo presente y repensarlo como enigma, y que veinte años después se convertiría en protagonista *hueco, vacío*, de su propia novela.

La cursiva del hueco y el vacío tiene una explicación importante. *La novela de don Sandalio* contiene diseminados diversos elementos simbólicos sugestivamente utilizados como metáforas o imágenes del conflicto que se plantea en ella sin llegar a dirimirlo. La imagen central, desde este punto de vista, es la de un árbol, un viejo roble al que el narrador regresa una y otra vez (como hará también con una casa arruinada, que vale por lo mismo) como refugio reflexivo contra la estupidez general. Pero ese árbol no está muerto, aunque lo parezca, está “muerto en parte”, porque a pesar de que tiene una profunda herida en el tronco y que esa herida deja al descubierto sus entrañas vacías, sabemos también que ese no es su verdadero corazón, porque la “savia circula entre la albura del leño y la corteza”, y por tanto eso alimenta unas

pocas hojas que verdecen y caen amarillentas en otoño. Pero además todavía tiene otra forma de subsistencia, porque también tiene una hiedra igual de “heroica” que el viejo roble y por tanto “aun muerto el roble verdecerá al sol” (p. 345), y así parece mantenerse en vida todavía el árbol, o al menos “acaso algún enjambre de abejas ponga su colmena en la ancha herida de su seno”. Es lo mismo que decir que esa vida real que abraza al viejo roble crea la ilusión de que sigue con vida, de la misma manera que el recuerdo de las personas fallecidas nos produce la ilusión de que siguen vivas sin estarlo, sólo porque lo están en nuestra memoria cuando los evoca.

El verdadero arranque de la novela es esa declarada antropofobia que muestran las cartas que he citado, y lo es hasta el extremo de que el exergo de *Bouvard et Pécuchet* trata de eso. Lo recuerdo: “Alors une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer”. Unamuno en el texto, cuando alude a esta frase en la novela, traduce *pitoyable* por *lamentable* y puede que esté ahí el eje de sentido de la novela más que en la transparencia infantil de la misantropía: el problema sobre el que meditará la novela de *Don Sandalio* será menos el hecho de la misantropía cuanto las consecuencias *lamentables*, conflictivas, imposibles de resolver, de experimentar esa misantropía o esa antropofobia, y sobre todo el hecho mismo de pensarla sin hallarle solución. Se trata de proponer como eje de la lectura no tanto las razones del misántropo como la inviabilidad de la misantropía, o su irrestricta esterilidad: en el fondo, es la misma contradicción perpetua de Unamuno entre la desesperante estupidez universal y la irreprimible urgencia de intervenir en la realidad social, de orientarla y sacudirla, de vertebrarla con la aportación personal de uno... aunque siempre bajo el techo frágil de la incertidumbre, de la inseguridad, de no saber nunca hasta dónde se acierta o se deja de acertar en el diagnóstico de lo que son las personas o incluso de lo que somos nosotros mismos. La novela, leída así, plantea un problema de conocimiento nada disímil del que pueda plantear un novelista tan indisimuladamente moderno como Javier Marías cuando redacta dos mil páginas en torno a la falibilidad del saber, en torno a la duda sobre lo sabido con certidumbre y lo nada más que sospechado o intuido, en torno a la imposibilidad de actuar sobre seguro porque *Tu rostro mañana* (el título de esa excelente novela en tres volúmenes, Alfaguara, 2002-2007) disuade seguridad alguna. Ese mismo problema es el que abordaba Unamuno en los años treinta (y antes, por supuesto)

en tanto que respuesta a la inseguridad de la conciencia con respecto a sí misma.

Pero todavía queda una imagen más, importante, y usada con mucha conciencia por Unamuno, por un Unamuno borgiano que proyecta la noción de la pluralidad del yo al pensar en una galería de espejos como su reflejo, y la utiliza también para recomendar un método fiable de redacción de novelas verdaderas, y no meras novelas con argumentos artificiosamente coherentes. En el epílogo Unamuno habla de los personajes de su novela, confesada su dimensión autobiográfica última, como de “figuras de una galería de espejos empañados” (377). Y apenas un par de páginas atrás, en la última carta, el narrador ha recomendado a su interlocutor que se construya sus propias novelas en lugar de interesarse por las historias reales, y que para eso le bastará con hallar un café solitario de la ciudad, “pero un café de espejos, enfrentados y empañados, y ponte en medio de ellos y échate a soñar. Y a dialogar contigo mismo”, como presumiblemente hizo el propio Unamuno fantaseando sobre aquel viejo jugador de ajedrez que conoció en 1911, del que no sabía nada y al que recreó como una parte de sí mismo en uno de los múltiples yoes que reflejan, “enfrentados y empañados”, es decir, insuficientes y contradictorios, imprecisos e inexactos, esos espejos de los cafés. Y es lo que además ha hecho el propio narrador según hemos sabido todavía otras pocas páginas atrás, muerto ya don Sandalio: “buscar una sala de espejos en que nos juntemos, silenciosamente y a distancia, unas cuantas sombras humanas que van esfumándose a lo lejos”. Y si don Sandalio le atrajo en el casino fue porque don Sandalio se soñaba a sí mismo, se creaba a sí mismo jugando religiosamente, como una música sacra, al ajedrez, proyectando en ese juego, o limitando en él, mejor, toda la diversidad potencial de experiencias de la vida, como si el propio juego de ajedrez fuese la analogía de una de esas novelas con argumento que tanto desdeñan narrador y autor de la novela. Don Sandalio es cierto rostro tentativo de Unamuno, como lo es el propio narrador: retrato fractal de un yo complejo, el de Unamuno, que anda muy cerca aquí y en aquellos años de la feliz formulación de Fernando Pessoa en torno a la conciencia propia como un *drama em gente*, como un coloquio incesante y contradictorio de personajes de una misma conciencia que dialogan y discuten, que se enfrentan como en una galería de espejos que en su caso fueron los distintos heterónimos que utilizó para su obra literaria, desde Alberto Caeiro hasta

el Bernardo Soares de *Libro de desasosiego*. La imagen estaba tan hondamente en su cabeza que la había usado incluso en un poema de 1928 no precisamente de tema menor, porque trata del conocimiento de Dios pero trata también de lo que somos cada cual más allá de nuestro nombre (que parece la única identidad segura de don Sandalio, jugador de ajedrez a ojos de su narrador). Copio el poema completo, pero menciono antes que lleva un lema expresivo del problema solipsista que encarnan los personajes de la novela: “Dios para mí/ y adiós mundo”, que valdría por lema mayor de lo que aspira a hacer el narrador no con don Sandalio sino con *mi* don Sandalio:

Ay Diosito, lo que han hecho  
contigo y conmigo, pobres!  
lo que han hecho con nosotros!  
apenas nos queda el nombre.

Tú eres, Tú, pozo de ensueño  
sin cómo, cuándo ni dónde;  
yo soy, yo, tapa de olvido  
que ha perdido los resortes.

Dos espejos que se enfrentan  
y en medio nada, por orden,  
alumbrándonos luz pura,  
luz que no alumbra ni un brote.

Lo que han hecho con nosotros,  
Diosito, necios los hombres;  
apenas nos han dejado,  
puras sombras, nuestros nombres.

En todo caso, la carta que cito ahora no es de Pessoa sino de Unamuno, y va fechada en 1932, cuando Victorino Nemésio le ha mandado un libro de poemas donde “me he encontrado conmigo mismo –con mi yo de usted, que es uno de los muchos yos que me hacen– y con algunos de los que para siempre viven en mí: Antero, Joao de Deus, Oliveira Martins, Nobre...” (ob.cit., 293). Y eso es lo mismo que escribe en el prólogo al volumen de las novelas en las que va incluido el Don Sandalio: dialogar con uno mismo es dialogar con los diversos personajes que somos, incluso si el texto tiene apariencia de



monólogo, que es la apariencia que tiene inequívocamente un epistolario como el que constituye *La novela de Don Sandalio*: “¿Monólogos? Lo que así se llama suelen ser monodiálogos, diálogos que sostiene uno con los otros que son, por dentro, él, con los otros que componen esa sociedad de individuos que es la conciencia de cada individuo” (p. 286).

Somos una suerte de entes autónomos que sólo por necesidad entramos en contacto entre nosotros, pero tendemos a la perezosa y equívoca impresión superficial o desinformada, antes que la averiguación meditada y contrastada de lo que es el mundo y de lo que somos los demás: diría que la novela no propone tanto una censura de ese comportamiento como la dramatización novelesca de ese problema irresuelto y causa de múltiples problemas más, y para empezar el encadenamiento de errores de interpretación y de sentido sobre las personas, la pluralidad de interpretaciones que formulamos en nuestras conciencias sin poder estar seguros de ellas. La pasión del narrador es la del novelista por una razón estricta y fundamental: porque expresa su preferencia por la verdad poética, que es la verdad verdadera, antes que esa verdad más rastrera, menor, que es la verdad de la historia y el documento. Será cierta, sí, pero será una verdad menor, menos sustancial que la que obtiene el hombre por otro medio de conocimiento menos seguro, más difuso, más incierto, que es el arte, la literatura o el sueño: la poesía. De ahí esa defensa expresa de la poesía como verdad verdadera en el Epílogo, y de ahí también la discusión en la última carta de la novela sobre el tipo de información que da la novela, sin requerir otros más, de detalles o de circunstancias, o de orden social: los que hay en ella son suficientes para poner a andar el mecanismo de la fábula y el proceso de conocimiento e interrogación que interesa a Unamuno como novelista. En el fondo, el solitario esquivo, el misántropo o antropófobo es, sabiéndolo o sin saberlo, “un preso, es un encarcelado, aunque ande libre”. La elección de vida del misántropo es una cárcel, como es una cárcel de soledad la vida de Robinsón, la vida de Gustave Flaubert, la de don Sandalio y la del propio narrador o, si me dejan decirlo abiertamente, la del propio Unamuno atosigado por la insoluble perplejidad de ser intolerante con la estupidez común y saber que la necesita como oxígeno vital, para sentirse ser persona íntegra y no mero autómatas, hueco, vacío, jugador de ajedrez y no de la vida confusa e ingobernable. Unamuno pone en boca del narrador de la novela una idea capital de su obra, expresada con Píndaro, “hazte el que eres” y sé por tanto

soñador de sombras y no sombra soñada, sé quien piensa y escribe la novela y no el novelado, imponte tú a la realidad soñándola con la libertad de ser quien eres: “porque el que siendo sueño de una sombra y teniendo conciencia de serlo sufra con ello y quiera serlo o quiera no serlo, será un personaje trágico y capaz de crear y de recrear en sí mismo personajes trágicos –o cómicos–, capaz de ser novelista; esto es: poeta”. Parece el prólogo de nuestro volumen de 1933, pero no; es el prólogo a *Cómo se hace una novela*, escrito en 1920, e invita inequívocamente a entender *La novela de don Sandalio* como la fabulación novelesca de una tragedia intelectual, la tragedia del conocimiento o mejor, la “congoja de la conciencia de la propia personalidad”, y esto sí es del prólogo de 1933. La novela habrá de seguir siendo la herramienta para seguir soñando más allá de los argumentos y las verdades históricas porque aspira a una verdad esencial y perdurable, que no es material ni caduca y que sólo sabe expresar el arte aunque no sepa resolver mejor el enigma de la conciencia: a José de Castillejo le había hablado de sus conclusiones, “vivir del engaño y lo terrible es que se sepa que es engaño”. Y eso mismo es lo que sabe el narrador innominado de la novela de don Sandalio, consciente de escribir y pensar ajeno a los datos, porque en efecto el autor de las cartas que cuentan *La novela de don Sandalio* puede ser tanto el lector anónimo que le ha mandado el paquete de cartas, como el propio don Sandalio, como el mismo destinatario, Felipe, como el mismo Unamuno: qué más da, si el problema no es ese, sino precisamente “la tragedia o la comedia de unas almas” y no su argumento, y esto también procede del prólogo de 1933.

## LA NOVELA DE DON SANDALIO, JUGADOR DE AJEDREZ

*Alors une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer<sup>1</sup>.*

G. FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*.

### PRÓLOGO

No hace mucho recibí carta de un lector para mí desconocido, y luego copia de parte de una correspondencia que tuvo con un amigo suyo y en que éste le contaba el conocimiento que hizo con un don Sandalio, jugador de ajedrez, y le trazaba la característica del don Sandalio.

«Sé –me decía mi lector– que anda usted a la busca de argumentos o asuntos para sus novelas o *nivolos*, y ahí va uno en estos fragmentos de cartas que le envié. Como verá, no he dejado el nombre del lugar en que los sucesos narrados se desarrollaron, y en cuanto a la época, bástele saber que fue durante el otoño e invierno de 1910. Ya sé que no es usted de los que se preocupan de situar los hechos en lugar y tiempo, y acaso no le falte razón.»

Poco más me decía, y no quiero decir más a modo de prólogo o aperitivo.

31 agosto 1910

Ya me tienes aquí, querido Felipe, en este apacible rincón de la costa y al pie de las montañas que se miran en la mar; aquí, donde nadie me conoce ni conozco, gracias a Dios, a nadie. He venido, como sabes, huyendo de la sociedad de los llamados prójimos o semejantes, buscando la compañía de las olas de la mar y de las hojas de los árboles, que pronto rodarán como aquéllas.

Me ha traído, ya lo sabes, un nuevo ataque de misantropía, o mejor de antropofobia, pues a los hombres más que los odio los temo. Y es que se me ha exacerbado aquella lamentable facultad que, según Gustavo Flaubert, se desarrolló en los espíritus de su Bouvard y su Pécuchet, y es la de ver la tontería y

---

<sup>1</sup> La cita se encuentra en el capítulo octavo de *Bouvard et Pécuchet*, de Gustave Flaubert: «Entonces, una facultad incómoda se desarrolló en sus espíritus: la de percibir la necesidad y no poder soportarla».

no poder tolerarla<sup>2</sup>. Aunque para mí no es verla, sino oír la; no ver la tontería *-bêtise-*, sino oír las tonterías que día tras día, e irremisiblemente, sueltan jóvenes y viejos, tontos y listos. Pues son los que pasan por listos los que más tonterías hacen y dicen. Aunque sé bien que me retrucarás<sup>3</sup> con mis propias palabras, aquellas que tantas veces me has oído, de que el hombre más tonto es el que se muere sin haber hecho ni dicho tontería alguna.

Aquí me tienes haciendo, aunque entre sombras humanas que se me cruzan alguna vez en el camino, de Robinsón Crusoe, de solitario. ¿Y no te acuerdas cuando leíamos aquel terrible pasaje del Robinsón de cuando éste, yendo una vez a su bote, se encontró sorprendido por la huella de un pie desnudo de hombre en la arena de la playa? Quedóse como fulminado, como herido por un rayo *-thunderstruck<sup>4</sup>-*, como si hubiera visto una aparición. Escuchó, miró en torno de sí sin oír ni ver nada. Recorrió la playa, ¡y tampoco! No había más que la huella de un pie, dedos, talón, cada parte de él. Y volvióse Robinsón a su madriguera, a su fortificación, aterrado en el último grado, mirando tras de sí a cada dos o tres pasos, confundiendo árboles y matas, imaginándose a la distancia que cada tronco era un hombre, y lleno de anteojos y agüeros.

¡Qué bien me represento a Robinsón! Huyo, no de ver huellas de pies desnudos de hombres, sino de oírles palabras de sus almas revestidas de necesidad, y me aíso para defenderme del roce de sus tonterías. Y voy a la costa a oír la rompiente de las olas, o al monte a oír el rumor del viento entre el follaje de los árboles. ¡Nada de hombres! ¡Ni de mujer, claro! A lo sumo algún niño que no sepa aún hablar, que no sepa repetir las gracias que le han enseñado, como a un lorito, en su casa, sus padres.

## II

5 *setiembre*

Ayer anduve por el monte conversando silenciosamente con los árboles. Pero es inútil que huya de los hombres: me los encuentro en todas partes; mis árboles son árboles humanos. Y no sólo porque hayan sido plantados y cuidados por hombres, sino por algo más. Todos estos árboles son árboles domesticados y domésticos.

---

<sup>2</sup> La *bêtise* o necesidad queda ejemplificada en la novela flaubertiana por los mismos protagonistas.

<sup>3</sup> *retrucar*: replicar enérgicamente.

<sup>4</sup> Literalmente, 'golpeado por un rayo', aunque el adjetivo inglés significa 'asombrado, atónito'.

Me he hecho amigo de un viejo roble. ¡Si le vieras, Felipe, si le vieras! ¡Qué héroe! Debe de ser muy viejo ya. Está en parte muerto. ¡Fíjate bien, muerto en parte!, no muerto del todo. Lleva una profunda herida que le deja ver las entrañas al descubierto. Y esas entrañas están vacías. Está enseñando el corazón. Pero sabemos, por muy someras nociones de botánica, que su verdadero corazón no es ése; que la savia circula entre la albura del leño y la corteza. ¡Pero cómo me impresiona esa ancha herida con sus redondeados rebordes! El aire entra por ella y orea el interior del roble, donde, si sobreviene una tormenta, puede refugiarse un peregrino, y donde podría albergarse un anacoreta o un Diógenes<sup>5</sup> de la selva. Pero la savia corre entre la corteza y el leño y da jugo de vida a las hojas que verdecen al sol. Verdecen hasta que, amarillas y ahornagadas<sup>6</sup>, se arremolinan en el suelo, y podridas, al pie del viejo héroe del bosque, entre los fuertes brazos de su raigambre, van a formar el mantillo de abono que alimentará a las nuevas hojas de la venidera primavera. ¡Y si vieras qué brazos los de su raigambre que hunde sus miles de dedos bajo tierra! Unos brazos que agarran a la tierra como sus ramas altas agarran al cielo.

Cuando pase el otoño, el viejo roble quedará desnudo y callado, creerás tú. Pero no, porque le tiene abrazado una hiedra también heroica. Entre los más someros tocones de la raigambre y en el tronco del roble se destacan las robustas –o roblizas– venas de la hiedra, y ésta trepa por el viejo árbol y le reviste con sus hojas de verdor brillante y perenne. Y cuando las hojas de roble se rindan a tierra, le susurrará cantos de invierno el vendaval entre las hojas de la hiedra. Y aun muerto el roble verdecera al sol, y acaso algún enjambre de abejas ponga su colmena en la ancha herida de su seno.

No sé por qué, mi querido Felipe, pero es el caso que este viejo roble empieza a reconciliarme con la humanidad. Además, ¿por qué no he de decírtelo? ¡Hace tanto tiempo que no he oído una tontería! Y así, a la larga, no se puede vivir. Me temo que voy a sucumbir.

## XI

12 octubre

Hoy no sé, querido Felipe, qué demonio tonto me ha tentado, que se me ha ocurrido proponerle a don Sandalio la solución de un problema de ajedrez.

–¿Problemas? –me ha dicho–. No me interesan los problemas. Basta con los que el juego mismo nos ofrece sin ir más a buscarlos.

<sup>5</sup> Por antonomasia, un sabio cínico y transgresor que desprecia los bienes materiales.

<sup>6</sup> *ahornagado*: amustarse o abrasarse un fruto por el excesivo calor.

Es la vez que le he oído más palabras seguidas a mi don Sandalio, pero ¡qué palabras! Ninguno de los mirones del casino las habría comprendido como yo. A pesar de lo cual, me he ido luego a la playa a buscar los problemas que se me antoja que me proponen las olas de la mar.

## XXII

20 noviembre

No, no te canses, Felipe; es inútil que insistas en ello. No estoy dispuesto a ponerme a buscar noticias de la vida familiar e íntima de don Sandalio, no he de ir a buscar a su yerno para informarme de por qué y cómo fue a parar su suegro a la cárcel ni de por qué y cómo se murió en ella. No me interesa su historia, me basta con su novela<sup>7</sup>. Y en cuanto a ésta, la cuestión es soñarla.

Y en cuanto a esa indicación que me haces de que averigüe siquiera cómo es o cómo fue la hija de don Sandalio—cómo fue si el yerno de éste está viudo por haberse muerto la tal hija—y cómo se casó, no esperes de mí tal cosa. Te veo venir, Felipe, te veo venir. Tú has echado de menos en toda esta mi correspondencia una figura de mujer y ahora te figuras que la novela que estás buscando, la novela que quieres que yo te sirva, empezará a cuajar en cuanto surja ella. ¡Ella! ¡La ella del viejo cuento! Sí, ya sé, «¡buscad a ella!» Pero yo no pienso buscar ni a la hija de don Sandalio ni a otra ella que con él pueda tener relación. Yo me figuro que para don Sandalio no hubo otra ella que la reina del ajedrez, esa reina que marcha derecha, como una torre, de blanco en negro y de negro en blanco y a la vez de sesgo como un obispo loco y elefantino, de blanco en blanco o de negro en negro; esa reina que domina el tablero, pero a cuya dignidad e imperio puede llegar, cambiando de sexo, un triste peón. Esta creo que fue la única reina de sus pensamientos.

No sé qué escritor de esos obstinados por el problema del sexo dijo que la mujer es una esfinge sin enigma<sup>8</sup>. Puede ser; pero el problema más hondo de la novela, o sea del juego de nuestra vida, no está en cuestión sexual, como no está en cuestión de estómago. El problema más hondo de nuestra novela, de la tuya, Felipe, de la mía, de la de don Sandalio, es un problema de personalidad<sup>9</sup>,

---

<sup>7</sup> La contraposición entre historia y novela se basa de nuevo en la diferencia entre lo perecedero y lo intemporal, entre lo fenoménico y lo nouménico. Unamuno desprecia la secuencia factual, histórica, que condujo a don Sandalio a la cárcel y luego a la muerte.

<sup>8</sup> Se refiere a Oscar Wilde.

<sup>9</sup> Reitera Unamuno su vieja convicción de que el de la personalidad es el problema humano fundamental.

de ser o no ser, y no de comer o no comer, de amar o de ser amado; nuestra novela, la de cada uno de nosotros, es si somos más que ajedrecistas, o tresillistas, o tutistas, o casineros, o... la profesión, oficio, religión o deporte que quieras, y esta novela se la dejo a cada cual que se la sueñe como mejor le aproveche, le distraiga o le consuele. Puede ser que haya esfinges sin enigma –y éstas son las novelas de que gustan los casineros–, pero hay también enigmas sin esfinge. La reina del ajedrez no tiene el busto, los senos, el rostro de mujer de la esfinge que se asienta al sol entre las arenas del desierto, pero tiene su enigma. La hija de don Sandalio puede ser que fuese esfíngica y el origen de su tragedia íntima, pero no creo que fuese enigmática, y en cambio la reina de sus pensamientos era enigmática aunque no esfíngica; la reina de sus pensamientos no se estaba asentada al sol entre las arenas del desierto, sino que recorría el tablero, de cabo a cabo, ya derechamente, ya de sesgo. ¿Quieres más novela que ésta?

## XXIII

28 noviembre

¡Y dale con la colorada!<sup>10</sup> Ahora te me vienes con eso de que escriba por lo menos la novela de don Sandalio el ajedrecista. Escríbela tú si quieres. Ahí tienes todos los datos, porque no hay más que los que yo te he dado en estas mis cartas. Si te hacen falta otros, invéntalos recordando lo de nuestro Pepe *el Gallego*. Aunque, en todo caso, ¿para qué quieres más novela que la que te he contado? En ella está todo. Y al que no le baste con ello, que añada de su cosecha lo que necesite. En esta mi correspondencia contigo está toda mi novela del ajedrecista, toda la novela de mi ajedrecista. Y para mí no hay otra.

¿Que te quedas con la gana de más, de otra cosa? Pues, mira, busca en esa ciudad en que vives un café solitario –mejor en los arrabales–, pero un café de espejos, enfrentados y empañados, y ponte en medio de ellos y échate a soñar<sup>11</sup>. Y a dialogar contigo mismo. Y es casi seguro que acabarás por dar con tu don Sandalio. ¿Que no es el mío? ¡Y qué más da! ¿Que no es ajedrecista? Será billarista o futbolista o lo que fuere. O será novelista. Y tú mismo mientras así le sueñes y con él dialogues te harás novelista. Hazte, pues, Felipe mío, novelista y no tendrás que pedir novelas a los demás. Un novelista no debe leer novelas

---

<sup>10</sup> Frase hecha equivalente a ‘¡adiós con la colorada’, que sirve de despedida.

<sup>11</sup> El consejo sugiere que don Sandalio no es más que una invención del personaje basada en su propio reflejo, algo que sospecha el Unamuno que se manifiesta en el epílogo.

ajenas, aunque otra cosa diga Blasco Ibáñez<sup>12</sup>, que asegura que él apenas lee más que novelas.

Y si es terrible caer como en profesión en fabricante de novelas, mucho más terrible es caer como en profesión en lector de ellas. Y créeme que no habría fábricas, como esas americanas, en que se producen artículos en serie, si no hubiese una clientela que consume los artículos seriados, los productos con marca de fábrica.

Y ahora, para no tener que seguir escribiéndote y para huir de una vez de este rincón donde me persigue la sombra enigmática de don Sandalio el ajedrecista, mañana mismo salgo de aquí y voy a ésa para que continuemos de palabra este diálogo sobre su novela.

Hasta pronto, pues, y te abraza por escrito tu amigo.

## EPÍLOGO

HE vuelto a repasar esta correspondencia que me envió un lector desconocido, la he vuelto a leer una y más veces, y cuanto más la leo y la estudio más me va ganando una sospecha, y es que se trata, siquiera en parte, de una ficción para colocar una especie de autobiografía amañada. O sea que el don Sandalio es el mismo autor de las cartas, que se ha puesto fuera de sí para mejor representarse y a la vez disfrazarse y ocultar su verdad. Claro está que no ha podido contar lo de su muerte y la conversación de su yerno con el supuesto corresponsal de Felipe, o sea consigo mismo, pero esto no es más que un truco novelístico.

¿O no será acaso que el don Sandalio, el *mi don Sandalio*, del epistolero, no es otro que el *mi querido Felipe* mismo? ¿Será todo ello una autobiografía novelada del Felipe destinatario de las cartas y al parecer mi desconocido lector mismo? ¡El autor de las cartas! ¡Felipe! ¡Don Sandalio el ajedrecista! ¡Figuras todas de una galería de espejos empañados!

Sabido es, por lo demás, que toda biografía, histórica o novelesca –que para el caso es igual–, es siempre autobiográfica, que todo autor que supone hablar de otro no habla en realidad más que de sí mismo y, por muy diferente que este sí mismo sea de él

---

<sup>12</sup> El novelista valenciano Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) se había jactado de no leer más que ficción y, en 1923, había promovido la creación de una Academia de la Novela, que estaba dispuesto a financiar, cuyos académicos habían de ser Ramón Pérez de Ayala, Pío Baroja, Valle-Inclán y Azorín. Este último escribió en octubre de 1923 a Unamuno invitándole a aceptar el cargo de académico, pero en fin de cuentas todo quedó en nada. No obstante la antipatía que sentía el vasco hacia el valenciano, durante el exilio parisino (1925) y gracias a la mediación del periodista valenciano Carlos Esplá, Unamuno y Blasco Ibáñez coincidieron en sus críticas a Alfonso XIII y en sus arremetidas contra el gobierno de Primo de Rivera.



propio, de él tal cual se cree ser. Los más grandes historiadores son los novelistas, los que más se meten a sí mismos en sus historias, en las historias que inventan.

Y por otra parte, toda autobiografía es nada menos que una novela. Novela las *Confesiones*, desde san Agustín, y novela las de Juan Jacobo Rousseau y novela el *Poesía y Verdad*, de Goethe<sup>13</sup>, aunque éste, ya al darle el título que les dio a sus *Memorias*, vio con toda su olímpica clarividencia que no hay más verdad verdadera que la poética, que no hay más verdadera historia que la novela.

Todo poeta, todo creador, todo novelador –novelar es crear–, al crear personajes se está creando a sí mismo, y si le nacen muertos es que él vive muerto. Todo poeta, digo, todo creador, incluso el Supremo Poeta, el Eterno Poeta, incluso Dios, que al crear la Creación, el Universo, al estarlo creando de continuo, poematizándolo, no hace sino estarse creando a Sí mismo en su Poema, en su Divina Novela.

Por todo lo cual, y por mucho más que me callo, nadie me quitará de la cabeza que el autor de estas cartas en que se nos narra la biografía de don Sandalio, el jugador de ajedrez, es el mismo don Sandalio, aunque para despistarnos nos hable de su propia muerte y de algo que poco después de ella pasó.

No faltará, a pesar de todo, algún lector materialista, de esos a quienes les falta tiempo material –¡tiempo material!, ¡qué expresión tan reveladora!– para bucear en los más hondos problemas del juego de la vida, que opine que yo debí, con los datos de estas cartas, escribir la novela de don Sandalio, inventar la resolución del problema misterioso de su vida y hacer así una novela, lo que se llama una novela. Pero yo, que vivo en un tiempo espiritual, me he propuesto escribir la novela de una novela –que es algo así como sombra de una sombra–, no la novela de un novelista, no, sino la novela de una novela, y escribirla para mis lectores, para los lectores que yo me he hecho a la vez que ellos me han hecho a mí. Otra cosa ni me interesa mucho ni les interesa mucho a mis lectores, a los míos. Mis lectores, los míos, no buscan el mundo coherente de las novelas llamadas realistas –¿no es verdad, lectores míos?–; mis lectores, los míos, saben que un argumento no es más que un pretexto para una novela, y que queda, ésta, la novela, toda entera, y más pura, más interesante, más novelesca, si se le quita el argumento<sup>14</sup>. Por lo demás, yo ya ni necesito que mis lectores –como el desconocido que me proporcionó las cartas de Felipe–, los míos, me proporcionen argumentos para que yo les dé las novelas. Prefiero, y estoy seguro de que ellos han de preferirlo, que les dé yo las novelas y ellos les pongan argumentos. No son mis lectores de los que al ir a oír una ópera o ver una película de cine –sonoro o no– compran antes el argumento para saber a qué atenerse.

---

<sup>13</sup> Como las *Confesiones* de San Agustín o Rousseau, *Poesía y verdad* es la autobiografía de Goethe, escrita entre 1811 y 1831.

<sup>14</sup> Esta argumentación coincide de manera absoluta con los narradores del Arte Nuevo que, en los años veinte, combatieron el modelo narrativo realista sostenido en su entramado de acciones e intrigas.

# “Hotel Florida, plaza del Callao” y el simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga

LUIS BELTRÁN ALMERÍA  
Universidad de Zaragoza

Juan E. Zúñiga es uno de los grandes cuentistas españoles contemporáneos. Sus cuentos vienen apareciendo sistemáticamente en las antologías desde hace cuarenta años. Y sus libros han recibido acogidas entusiastas desde que en 1980 se publicara *Largo noviembre de Madrid*. En esta ocasión vamos a analizar precisamente uno de los cuentos que integran ese libro, el que lleva por título “Hotel Florida, plaza del Callao”. Quizá sea este el cuento de Zúñiga preferido por sus antólogos, pues ha aparecido en varias antologías. Acaso la razón de esa preferencia estribe en la combinación que presenta entre la urdimbre del caso y el simbolismo literario, una combinación frecuente en las fábulas de Zúñiga, pero que alcanza aquí una gran maestría.

El análisis que vamos a desplegar a continuación va a apoyarse en esos dos niveles señalados. Es decir, que este cuento se basa en caso; y que ese caso esta revestido de un lenguaje simbólico que lo convierte en cuento. Veremos que esta combinación no es casual ni un hecho aislado. Vayamos primero con el análisis del caso.

## EL CASO DEL REPRESENTANTE FRANCÉS

Nos encontramos ante un relato personal. La primera palabra muestra ese carácter de narración en primera persona (“Fui”). Pero el personaje narrador es mitad testigo, mitad víctima del caso. Los personajes de este caso son “el francés”, Hiernaux, “el representante de las fábricas francesas” (de armamento) y “Ella”, primera palabra del segundo párrafo. Ella es Nieves, enfermera de un hospital madrileño. Para un cuento bastan dos personajes, él y ella. Eso explicó Antón Chéjov, cuya obra es tenida por la cima de la cuentística moderna. Aquí tenemos también una tercera persona que dice yo. El caso se revela como un crimen pasional. El representante francés, un hombre

apuesto y galante, que no teme los peligros de la guerra, aparece “acribillado a puñaladas”. Junto al cadáver, el narrador, que ha sido su conductor y acompañante en las jornadas madrileñas, descubre un “botoncito de solapa” con una Cruz Roja. “que como adorno solía llevar Nieves en el abrigo” (33).<sup>1</sup>

Pero el caso no termina con el crimen, que revela la traición de Nieves al narrador. “Me callé” –dice el narrador. Y concluye: “la culpa era de la guerra, que a todos cegaba y arrastraba a la ruina” (33). El encubrimiento del narrador añade un aspecto trascendente al crimen y a la tragedia sentimental.

Pero hasta el momento he utilizado el término caso como suele hacerse en el lenguaje de la cultura, como un comodín, un término sin contenido que alcanza su sentido pleno en la encrucijada entre el periodismo y el mundo de los asuntos criminales. Siendo plenamente legítimo este uso habitual del término caso, conviene señalar que es posible y deseable una caracterización del caso como género del discurso. Esa fue la tarea que emprendió André Jolles en sus ya clásicas *Formas simples*, publicadas en 1930. Jolles proponía nueve formas simples: además del caso, el cuento, la leyenda, el mito, la gesta, la adivinanza, el recuerdo, la sentencia, y la facecia. Apoyándome en una investigación antropológica posterior, he llegado a la conclusión (publicada en otro lugar) de que se puede caracterizar el caso como género discursivo por la siguiente serie de rasgos:

- se trata de un género que refiere algún suceso de un pasado reciente;
- suele contener algún tipo de transgresión de normas que desemboca en un episodio judicial (explícito o no);
- esta transgresión cuestiona con frecuencia el valor de las normas establecidas;
- se reviste de un lenguaje directo, muy próximo al lenguaje coloquial;
- en cambio, ese lenguaje admite una gama muy amplia de precisiones no requeridas (de lugar, de tiempo, circunstanciales) y de tecnicismos que afectan a procedimientos y situaciones; y
- la sintaxis del relato se basa en frases breves y una ilación narrativa simple.

---

<sup>1</sup> Las referencias parentéticas señalan a las páginas correspondientes de la edición de *Largo noviembre de Madrid* publicada por la editorial Alfabeta en 1990.

“Hotel Florida, plaza del Callao” parece cumplir estos rasgos en su mayor parte. Sólo en el aspecto del lenguaje directo nuestro relato parece desviarse. Su lenguaje es próximo al lenguaje coloquial, pero no es directo, ni de su ilación puede decirse que corresponda a una ilación simple. Más adelante veremos por qué. Ahora nos vamos a fijar en los rasgos que parece cumplir.

El primero de esos rasgos nos lo ofrece el narrador testigo. La primera palabra del relato (“Fui”) llama la atención sobre ese narrador testigo. La referencia fundamental de la narración personal consiste en ponernos en un escenario del pasado reciente. No basta el contenido: el asedio de Madrid en la Guerra Civil. La dimensión de pasado reciente que tiene ese acontecimiento decaerá con el tiempo. La posición de ese narrador testigo, que reflexiona al final del relato sobre las consecuencias de la guerra, fija ese tiempo como pasado reciente.

El aspecto más evidente de la dimensión casual es el crimen pasional y las interrogaciones que levanta sobre su autoría y motivación. A este caso hay que sumarle una segunda dimensión: la traición de Nieves respecto al personaje narrador y el silencio de este al descubrir la culpabilidad de Nieves, que le convierte en encubridor. Esta transgresión final y su justificación por la destrucción causada por la guerra es la clave del caso, pues cuestiona la norma social (en este caso, la ley).

Un segundo aspecto del relato en primera persona por un narrador testigo es que conforma el conjunto del relato como un relato oral. Ciertamente, se han introducido otros elementos, como veremos, que distorsionan el discurso oral, pero su fundamento permanece. El caso es un género que se forma en condiciones de oralidad. Más tarde se adapta a la escritura. De hecho, es uno de los géneros que actúa de puente entre la oralidad y la escritura. Entre los géneros de la cultura echará raíces en la moral (casuística), en el derecho, en la medicina y en el periodismo. También es el fundamento de la novela breve y se aloja fácilmente en la gran novela moderna. En “Hotel Florida...” la impronta oral se percibe sobre todo en el final. La decisión del narrador de silenciar la autoría espera la comprensión del lector, como si fuera un oyente.

Por último, son evidentes las múltiples precisiones, en especial las precisiones locales (calles, barrios y, sobre todo, el Hotel Florida, sede de brigadistas y aventureros internacionales). El mismo título del relato pone de relieve

esas precisiones, “Hotel Florida, plaza del Callao”.<sup>2</sup> Y no lo hace a la ligera. La clave del relato se conforma mediante otras precisiones: el botón de la Cruz Roja y el bisturí con su funda dorada.

Esos elementos verbales y discursivos constituyen la base material de la pervivencia de un género originario, el caso, en el relato que tratamos de analizar. Pero, ciertamente, este relato es algo más que un caso.

#### EL SIMBOLISMO DE “HOTEL FLORIDA, PLAZA DEL CALLAO”

La dimensión que hace que el caso del representante francés pase a ser un relato literario es lo que vamos a llamar simbolismo, esto es, una estética que trata de expresar el mundo como una gran lucha de contrarios, cuyo escenario es el corazón del hombre, según definiera Dostoievski por la boca de Iván Karamázov.<sup>3</sup> Esa simbolización, en su plano discursivo, tiene lugar mediante la traslación de un género recto a la categoría de género oblicuo, estetizado. En otras palabras, se puede decir que la simbolización presupone la estetización de un discurso. El discurso recto se orienta a fines prácticos, primarios, inmediatos. El discurso oblicuo se interesa más por su dimensión discursiva y simbólica que su contenido objetual, por su objeto. Sus géneros son géneros de la imaginación, que suelen constituir el más preciado tesoro de las tradiciones de una comunidad. La teoría ha sumido de distintas formas esta distinción desde la oposición formalista entre lenguaje común y lenguaje literario (extrañamiento) a otras más elaboradas. Bajtín distinguió entre discursos primarios y discursos secundarios o culturales. La semiótica rusa continuó esta distinción y trató de establecer una gramática o teoría semiótica de los discursos culturales (el sistema de la cultura), en la creencia de que la lingüística se encargaría ya de los discursos primarios. Nuestra concepción de la dualidad discurso recto, discurso oblicuo se funda en una observación antro-

---

<sup>2</sup> En el Hotel Florida se alojaron durante la guerra civil muchos visitantes extranjeros, entre ellos brigadistas, periodistas y espías. Por sus habitaciones pasaron Hemingway, Dos Passos, Malraux y Ehrenburg, entre otros.

<sup>3</sup> Esta concepción del simbolismo resulta considerablemente más amplia que la habitual, restringida al ámbito de la poesía moderna, ya se limite a una corriente poética francesa o se amplíe a otros países y decenios. Viene a ser sinónimo de lo que en el mundo anglosajón se denomina modernismo.

pológica. La antropóloga norteamericana Michelle Rosaldo observó que la tribu filipina de los ilongot, una comunidad de cazadores-recolectores que cortaban cabezas, distribuía sus géneros del discurso en tres categorías: los géneros rectos, los géneros oblicuos y los conjuros o géneros mágicos (Feldmann 1998). De esta observación deduzco que en las culturas modernas esta escala conceptual sigue operando, aunque reestructurada. Se presenta con la apariencia de estratos visibles al análisis del discurso en la literatura y en otros discursos culturales (el periodismo, el derecho, la medicina, etc.)

Este fenómeno es observable en "Hotel Florida, plaza del Callao" y en toda la obra de J. E. Zúñiga. Entre los fabulistas de la estirpe de Chéjov, entre los que se encuentra Zúñiga, es posible observar que, bajo la apariencia de realismo, en este caso el realismo de una escena de la Guerra Civil española, se camufla un simbolismo complejo, moderno. Este fenómeno no sólo es común entre los cuentistas; se encuentra en toda la literatura moderna. La crítica actual ha desarrollado una categoría para dar cuenta de él: la epifanía o función mítica. Los partidarios de esta noción suelen remontarse a T. S. Eliot para mostrar que, tras numerosas obras literarias modernas, se esconden mitos. También esta noción resulta un tanto tosca. En efecto, podemos encontrar la sombra de ciertos mitos clásicos tras personajes o situaciones aparentemente contemporáneos. Tras Leopold Bloom se puede adivinar la sombra de Ulises; tras la de Gerty MacDowell, la de Nausicaa; y podemos emparentar a Molly con la antítesis de Penélope o a Stephen Dedalus con Telémaco. Pero no siempre la tarea es tan fácil, pues la simbolización moderna no responde sólo a mitos clásicos, más o menos deformados, sino que ha elaborado su propia mitificación y, sobre todo, un simbolismo mucho más amplio, pues no se reduce a mitos o figuras arquetípicas.

Volvamos al relato de Zúñiga y sigamos en un plano más próximo a la obra misma esta cuestión. Si nos quedamos en el plano de la mitocrítica podemos apreciar en el representante francés la figura de don Juan. Es un personaje mujeriego que tiene éxito en sus aventuras eróticas. Pero ahí termina todo parecido con don Juan. Nieves no es precisamente doña Inés. Responde más bien al tipo de la amante despechada, que mata cegada por los celos. Se trata de una figura del imaginario popular, propia del folletín. Puede decirse que es una *belle dame sans merci*. Algo parecido podemos decir del narrador, que aparece como algo más que un amante burlado. Bien puede decirse que la dimen-

sión mítica de este relato lo reduce a la tipificación esperable en la literatura popular, la literatura oral de las coplas, de las lecturas de quiosco, de las radio-novelas o telenovelas.

El término mito suele estar referido a una figura que pertenece a algún tipo de entorno celestial. Pero la simbolización tradicional no se limita a las figuras míticas. También hay un simbolismo popular más difícil de rastrear porque no se refleja en grandes mitos clásicos, sino en figuras de caracterización más esquiva: el *trickster*, el tonto, el pícaro, la mujer fatal, etc. Y todavía podemos encontrar un tercer nivel de simbolización: el de las figuras que se sitúan en un punto intermedio entre la elevación de los míticos clásicos y la igualdad relativa de las figuras folclóricas. En este plano intermedio podemos situar las figuras del simbolismo de Zúñiga.

En la obra de Zúñiga el papel más destacado lo desempeña la figura del *hombre inútil*. Se trata de una figura cuyos orígenes parecen remontarse a Prometeo. Pero el Prometeo moderno es un inútil, un personaje incapaz de acometer las tareas que contempla. Esta figura goza de una presencia notable en la novela moderna. Zúñiga parece haberla tomado de la obra de Iván Turguénev. En el ensayo titulado *Las inciertas pasiones de Iván Turguénev*, Zúñiga ha dedicado un capítulo, el tercero, a esta figura. Lleva por título "Rúdin, hombre inútil". Este Rúdin es el personaje de la novela *Dmitri Rúdin* (1856), primera novela larga de Turguénev, que, según Zúñiga, se apoya en la peripecia sentimental de una fugaz aventura entre el novelista ruso y Tatiana Bakunin, hermana del anarquista ruso. El mismo Zúñiga retrata a este personaje de la siguiente forma:

Se trata de un joven indeciso, sin gran voluntad, predispuesto a la renuncia y al sometimiento, y que en cierta medida se sabe culpable, pues Turguénev no podía ignorar (Tatiana se lo hizo saber claramente) el daño que acarrearía originando frustración en los demás (61).

Y más adelante añade:

Dmitri Rudin es un joven de la pequeña nobleza, educado y amable, con amplia cultura; se entusiasma en la conversación, se lanza a especulaciones filosóficas y deslumbra a todos con un torrente de ideas. Sin embargo, pronto se descubre que no sabe enfrentarse con situaciones prácticas y se refugia en teorizaciones para eludir la acción por temor a sus consecuencias (61-2).

La figura del hombre inútil recorre toda la obra de Zúñiga. Su primera novela lleva el esclarecedor título de *Inútiles totales* (1951). En sus últimos relatos seguimos encontrando este personaje como el eje que los recorre y estructura. En "Hotel Florida..." el narrador incorpora esa figura del hombre inútil. Ciertamente, no es este personaje una copia del Rúdin de Turguéniev. El inútil de Zúñiga es, ante todo, un testigo, pero es un testigo que sufre las consecuencias de su inutilidad.

Nieves, la enfermera, es la imagen de una mujer presa de su pasión, que la lleva al fatal desenlace. En el relato se la caracteriza así: "su naturaleza ... de pasión y entrega." También este personaje está inspirado por los personajes femeninos de la literatura rusa. Este es el segundo símbolo de la obra de Zúñiga. Esta mujer que rompe sus ataduras con el mundo guiada de un afán de libertad y de satisfacción de su pasión es la contrafigura del hombre inútil. Nada la puede detener. Con frecuencia esta figura adopta la imagen de una gitana en la obra de Zúñiga.

En "Hotel Florida..." esta pareja presenta la forma de un trío. Este trío, aun continuando en la línea anterior, parece explicarse de forma más eficaz y concreta por la transferencia del esquema habitual de la comedia del arte italiana en su versión francesa: Pierrot, Arlequín y Colombina. En esta versión los comediantes adoptan un tinte sentimental. Pierrot y Arlequín pugnan por el amor de Colombina. Aquí Pierrot es el narrador, el hombre inútil. Es un hombre bueno, es previsor, aunque resulta un mimo triste y suspira por Colombina. Arlequín es el burlador, un tipo demoníaco. Es simpático y conquista a Colombina. Colombina es esa mujer impulsiva y pasional. La combinación de drama y comedia suele ser reconocida como el rasgo principal del arte moderno, al menos desde Victor Hugo.

Estos personajes son figuras. No representan a nadie, salvo a sí mismos, como ocurre en la comedia del arte. Pero en el relato de Zúñiga les da un sentido nuevo el tiempo-espacio en que se mueven. Ese tiempo es el de la guerra. Y el espacio es el Madrid infernal del asedio franquista. Conviene recordar que el asedio de Madrid duró desde noviembre de 1936 hasta casi el final de la guerra, en marzo de 1939. Ese asedio da título al libro: el largo noviembre es la conversión de Madrid en un infierno. Más allá de este aspecto histórico nos interesa su dimensión simbólica. Madrid es la tierra natal de Zúñiga. El Madrid de la guerra es el infierno, el peor infierno posible, pues se levanta



sobre las ruinas de la tierra natal. Bajtín llamó a esto “destrucción del idilio”. Y este es uno de los grandes símbolos de la literatura moderna: la mutación en infierno de lo que debería ser paraíso, la tierra natal (a veces, la familia).<sup>4</sup> En ese escenario todo resulta contradictorio e irracional. El francés amoroso vive de la venta de armas. La enfermera da muerte. El narrador resulta inútil en ese mundo, precisamente por su bondad.

Otros símbolos cumplen un papel relevante aunque menor comparados con esta pareja simbólica y el sentido del teatro en el que se mueven. En este relato esos símbolos son además indicios o presagios. El trozo de metralla que el narrador recoge del suelo en el momento de la llegada del francés es un presagio del drama que se avecina. El francés lo coge y lo vuelve a tirar sin prestarle apenas atención. La sangre que mancha las manos del narrador en la primera escena, la de la llegada del francés, también funciona como presagio y como indicio. No es sangre del narrador, sino ajena, pero le mancha y le impide darle la mano al vendedor de armas. Presagios e indicios son elementos de una atmósfera infernal: el Madrid del asedio.

Un papel importante ocupa el tema del destino. Quizá deberíamos decir que el destino es esta literatura, la de la novela y el relato providenciales, según los ha llamado Fredic Jameson, es un momento esencial. Todo apunta a un destino, propiciado por una lógica de la necesidad. “Ese era el destino de los que allí vivíamos” (23), dice el narrador ante la incertidumbre que proporciona la guerra. “La guerra, que a todos cegaba y arrastraba a la ruina”. Y, en efecto, en este relato todos los elementos se conjugan hacia un destino a la vez inesperado y predeterminado. El destino es el momento que marca la dirección de la lógica de la necesidad. Nada es casual. Todo apunta en la misma dinámica implacable que conduce a un destino destructor. Nada puede ser irrelevante o pasar sin dejar consecuencias fatales.

La presencia del destino no sería posible sin una atmósfera enrarecida, que no permite la comunicación entre los personajes, ni la correspondencia de sus afectos. En el primer encuentro entre el narrador inútil y la enfermera Nieves aquel comienza a contar la llegada del francés “pero no le dije nada de cuanto había ocurrido unos minutos antes” (23) de esa llegada, esto es, del

---

<sup>4</sup> La destrucción del mundo familiar es el gran tema de la literatura moderna. Zúñiga lo representa en muchos de sus relatos, incluidos los que pertenecen a *Largo noviembre de Madrid*.

episodio sangriento ya mencionado. La indiferencia del viajante francés ante el presagio de la metralla, su incompreensión de “lo que iba oyendo a otras personas”, “no comprendía a donde había venido”. Nieves, por su parte, oculta su relación con el francés (“me ocultó... o no me dijo todo”, 28). Y, por último, el silencio del narrador al alcanzar la revelación de la autoría del crimen es una muestra, la definitiva, de esa imposible comunicación.

Esta incomunicación tiene su reverso en la revelación, posibilitada por los “sutiles presagios” o un “rayo finísimo de luz en mi cabeza” al advertir el parecido entre Nieves y la mujer que andaba despacio, alta y provocativa. Esa revelación viene a decir que Nieves nunca ha querido al narrador, “porque transigir y aceptar no era querer”. Esta incomunicación conlleva los “imposibles afectos”, en expresión del mismo Zúñiga. Conviene recordar que esta expresión figura en el título del ensayo sobre Turguéniev (*Los imposibles afectos de Iván Turguéniev*).<sup>5</sup> Y así se describe la relación entre Nieves y el narrador, para el que ella se muestra “esquiva, inconquistable” (33). Así se presupone la relación entre el francés y la enfermera, que conduce al crimen.

Este entramado simbólico alcanza también al lenguaje. El tratamiento del caso, aun aceptando las precisiones e imposiciones del género caso, se ve oscurecido, velado, filtrado por una serie de imágenes y sometido a un juego de anticipaciones y dilaciones, que aportan la dimensión simbólica y estética de la que carece el caso en sí. Ya la primera frase revela ese juego oscurecedor: “Fui por la noche al hospital y la conté cómo había llegado el francés.” La noche es el marco para una relación demoníaca. En una frase de algo más de una docena de palabras aparecen los tres personajes: fui, la (el laísmo cumple aquí un papel revelador) y el francés. Un triángulo en una escena dramática, forzada por la guerra y que conlleva la suspensión de las normas que rigen la vida en situaciones convencionales.

También el título contiene un momento de revelación. Hotel Florida, Plaza del Callao responde a la necesidad del género caso de dar precisiones circunstanciales, según hemos visto. Pero aquí va más allá. La noche de la desaparición del francés el narrador lo espera en el hotel Florida (“Extrañado, me fui al Florida y le esperé en el *hall*...”, 30). La espera se prolonga hasta las dos

---

<sup>5</sup> En una primera versión de 1977 apareció este título en el ensayo sobre Turguéniev. En la versión definitiva de 1996 Zúñiga lo cambió por *Las inciertas pasiones*...

y media de la madrugada, momento en el que el narrador comprende que el francés no volverá. Teme que esté con Nieves: “estaría con ella... en alguna alcoba de la vecina calle de la Aldaba” (30).

Otro aspecto del lenguaje hermético son las presuposiciones. La más clara de las presuposiciones de este relato es la relativa a la relación entre el francés y la enfermera. Esa relación debe ser presupuesta a partir de los indicios que el narrador va descubriendo. Uno de los aspectos más importantes del lenguaje hermético consiste en su tratamiento del tiempo. El tiempo del simbolismo suele ser muy flexible. En Zúñiga esta flexibilidad está limitada por el perfil realista al que todavía se somete (en otros relatos Zúñiga fuerza las leyes de la contención realista). Esta contención permite un cierto desorden secuencial, ciertas suspensiones y retrocesos. El tiempo parece detenerse y alargarse. Veamos un momento de estos procesos. El relato comienza con una escena en el hospital, al que el narrador ha acudido para ver a Nieves, la enfermera, y contarle la llegada del francés. Ya el primer párrafo contiene una digresión con lo que el narrador no cuenta: lo que ha ocurrido momentos antes de la llegada del coche de Valencia en el que viaja el francés. El segundo párrafo es todavía más significativo a este respecto. Comienza constatando el interés de Nieves por la llegada del francés. Pero la temeridad del francés introduce, en primer lugar, una ensoñación según la cual ella, la enfermera, le pondría llegado el caso “la inyección anhelada que da el sueño, la calma, el descanso, hasta que para bien o para mal, todo termina.” Se trata de un presagio imaginario, mera intuición. De inmediato, el hilo narrativo salta a una escena anterior, la de la llegada del francés a las oficinas militares. Ese salto se produce apoyándose en la digresión del narrador sobre la temeridad y el destino incierto de los habitantes del asedio: “Y como ése era el destino que allí vivíamos, conté a los recién llegados lo que acababa de ocurrir y recogí del suelo un trozo de metralla ...” El sentido de la retrospectiva, además de compensar la prolepsis de la anestesia con la analepsis del fragmento de metralla, parece apuntar a esa gran libertad de manejo del tiempo. Esta libertad puede confundir al lector, que debe atender al juego temporal como quien se enfrenta a un laberinto.

Este lenguaje oscurecido no forma parte de las últimas obras de Zúñiga. Quizá la explicación de esto, que ha sido visto como una mutación estilística, estribe en que en este y los demás relatos que componen *Largo noviembre...*

Zúñiga trabaja con casos –ya sea recordados u oídos a otras personas–, es decir, con la memoria y debe someterlos a un tratamiento de erradicación de lo vivencial para aportarles una dosis de estetización. En cambio, otras obras posteriores se fundan en momentos ya literaturizados, normalmente por la fusión de imágenes literarias, rusas o no, con escenas más o menos típicas de las costumbres en tiempos de guerra. Esta estetización hace ya innecesario este proceso de simbolización y dilatación temporal que constituye unos de los grandes atractivos de este libro.

#### EN CONCLUSIÓN

Podemos apreciar en este relato una de las formas del simbolismo de J. E. Zúñiga. Quizá pueda decirse que esta forma acentúa el simbolismo del discurso, aunque también es un simbolismo rico en imágenes. En la línea del ciclo eslavo de la obra de Zúñiga (*Misterios de las noches y los días*, *El anillo de Pushkin*) la dimensión mágica, el momento de la metamorfosis y de la salvación, pasa a primer plano y hace innecesarios los recursos discursivos. Allí el discurso se caracteriza por lo contrario, por su transparencia. No se trata tanto de una evolución como de la continuidad de exploración de las posibles variaciones que ofrece el simbolismo moderno. Esta es la estética que da sentido a la obra de Zúñiga. Apreciamos también la huella de Turguénev, con su sentimentalismo incierto y su simbolismo destructor. También en Chéjov aparece esa dimensión apocalíptica. Pero Chéjov ofrece una dimensión regeneradora que está presente en la obra de Zúñiga, aunque apenas aparece en este relato. Ambos escritores rusos constituyen el fundamento del simbolismo de Zúñiga.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FELDMAN, CAROL FLEISHER. "Metalenguaje oral". *Cultura escrita y oralidad*. David R. Olson y Nancy Torrance, comp. Trad. Gloria Vitale. Barcelona, Gedisa, 1998, pp. 71-94.
- JOLLES, ANDRÉ. *Formes simples*. París: Éd. du Seuil, 1972.
- ZÚÑIGA, JUAN EDUARDO. *Largo noviembre de Madrid*. Madrid, Alfaguara, 1990. *Las inciertas pasiones de Iván Turguénev*. Madrid, Alfaguara, 1996.

HOTEL FLORIDA<sup>1</sup>, PLAZA DEL CALLAO

Fui por la noche al hospital y le conté cómo había llegado el francés, lo que me había parecido, su energía, su corpulencia, su clara sonrisa, pero no le dije nada de cuanto había ocurrido unos minutos antes de que el coche de Valencia<sup>2</sup> se detuviera junto a la acera y bajaran los dos, el representante de las fábricas francesas y el teniente que le acompañaba, a los que saludé sin dar la mano, explicándoles por qué y asegurándoles que la sangre no era mía. Para qué hablarle a ella –a todas horas en el quirófano– de ese líquido de brillante color, bellissimo aunque incómodo, que afortunadamente desaparece con el agua, porque si no ocurriera así, los dedos, las ropas, los muebles, suntuosos o modestos, el umbral de las casas, todo estaría señalado con su mancha imborrable.

Ella se interesó por lo que oía, y también se extrañó de que alguien que llegaba a la capital entonces fuera tan temerario cuando nadie podía prever lo que sería de uno a las pocas horas o si al día siguiente estaría en el quirófano y precisamente ella le pondría la inyección anhelada que da el sueño, la calma, el descanso, hasta que, para bien o para mal, todo termina. Y como ése era el destino de los que allí vivíamos, conté a los recién llegados lo que acababa de ocurrir y recogí del suelo un trozo de metralla y mostré, como prueba de lo que decía, el metal gris, de superficie cruzada de arañazos y caras mates; hacia este objeto informe y al parecer inofensivo, el extranjero tendió la mano, lo contempló, lo guardó entre los dedos y volvió a abrirlos para tirarlo, encogiéndose de hombros como indiferente a los riesgos de aquel sitio donde estábamos, gesto idéntico al que hizo cuando le propuse tener las conversaciones sin salir él del hotel, donde estaría seguro, pero no parecía dudar de ser intangible y tras su mueca de indiferencia, la primera entrevista la tuvimos en el despacho del comandante Carranza, repasando éste cifras y datos y escrutando las posibles intenciones ocultas del agente que, como tantos, pretendía ofrecer armas defectuosas, cargamentos que nunca llegarían, precios exorbitantes, hasta que le preguntó abiertamente sobre plazos de entrega. La respuesta inspiraba confianza por la simpatía que irradiaba aquel tipo, un hombre que entra en una

---

<sup>1</sup> *Hotel Florida*: Hoy desaparecido, estaba situado en la céntrica Plaza del Callao de Madrid. Fue uno de los puntos de hospedaje y de reunión más frecuentados durante la Guerra Civil por periodistas extranjeros, corresponsales de guerra, escritores, traficantes de armas, etc.

<sup>2</sup> *El coche de Valencia*: la vía que comunicaba con Valencia (sede del Gobierno de la República) fue la única salida por carretera que tuvo el Madrid sitiado durante la guerra.

ciudad sitiada, baja del coche mirando a todos sitios, divertido, aunque les habían tiroteado al cruzar Vaciámadrid, y propone ir a pie al hotel por la Gran Vía, un cañón soleado<sup>3</sup>, tibio pero salpicado hacía unos minutos de explosiones de muerte, y como dos insensatos o unos alegres vividores, echamos a andar hacia Callao para que gozase de todo lo que veía –escaparates rotos y vacíos, letreros luminosos colgando, puertas tapadas con sacos de arena, farolas en el suelo–, muy diferente de lo que él conocía al venir de un país en paz, rico y libre, porque a nosotros algo fatal nos cercaba, pesaba sobre todos una inmensa cuadrícula de rayas invisibles, cruzando tejados, solares, calles, plazas, y cada metro de tierra cubierto de adoquines o ladrillos era un lugar fatídico donde la muerte marcaba y alcanzaba con un trozo de plomo derretido, una bala perdida, un casco de obús, un fragmento de cristalera rota, un trozo de cornisa desprendida, una esquirla de hierro rebotada que atraviesa la piel y llega al hueso y allí se queda.

Más tarde él tampoco comprendió lo que iba oyendo a otras personas, comentarios en los sitios donde yo le llevaba, al mostrarle los barrios destruidos por las bombas o las ruinas del Clínico<sup>4</sup> trazadas sobre un cielo irreal por lo transparente; le llevaba de un extremo a otro, del barrio de gitanos de Ventas a las calles de Argüelles obstruidas por hundimientos de casas enteras, de las tapias del Retiro frente a los eriales de Vallecas, a las callejas de Tetuán o a los puestos de libros de Goya, al silencio de las Rondas<sup>5</sup> vacías como un sueño. Por ellas cruzaba Nieves camino de su casa, en ellas la había yo esperado muchas veces y visto avanzar hacia mí, encantadora en sus abrigo viejos o sus modestos vestidos de domingo que camuflaban tesoros que no se imaginaban, y desde lejos sonreía, o reía porque la hacía gracia que la esperase, y ahora, porque aquel tipo francés fuera tan exuberante, tan despreocupado, tan contradictoriamente amistoso cuando vivía de las armas, un hombre al que yo nunca podría imaginarme con una en la mano, e incluso tampoco papeles de oficina,

---

<sup>3</sup> *Gran Vía, un cañón soleado*: la Gran Vía es una de las arterias principales del centro de Madrid. La metáfora del cañón soleado no sólo se sustenta en la forma de la avenida, sino también en que durante la guerra fue blanco recurrente del fuego atacante; de hecho, era conocida por el pueblo como “la avenida del quince y medio”, por ser de tal calibre los obuses que sobre ella se lanzaban.

<sup>4</sup> *Clínico*: Recinto hospitalario construido como parte del proyecto de la Ciudad Universitaria. Sin embargo, durante el mes de noviembre de 1936 el nuevo hospital se convirtió en frente de batalla y en sus habitaciones se disputaron numerosos combates, quedando muy pronto devastados.

<sup>5</sup> *Rondas*: Se conoció así a la circunvalación que formó parte del plan de ensanche de Madrid de 1860; las actuales calle de Raimundo Fernández Villaverde y avenida de la Reina Victoria son consecuencia de dicho proyecto.

presupuestos, tarifas como las que manejaba hablando con Carranza, queriéndole convencer de que los envíos se harían por barco, que no había posibilidad de incumplimiento, y para afirmarlo alzaba los brazos, gesticulaba. Cambió de postura, se levantó para dar unos pasos y coger un presupuesto, se acercó al balcón y, al mirar por los cristales dándonos la espalda, mientras nosotros seguíamos fumando, dejó escapar un sonido, un resoplar que bruscamente desvió nuestra atención, y aunque fuera una exclamación de sorpresa por los celajes malva y naranja que se cernían en el cielo a aquellas horas, me levanté y fui a su lado, casi como una deferencia o para recordarle que debía volver a sentarse y discutir.

En la fachada de la casa de enfrente, en su viejo color, en los balcones alineados geométricamente, uno estaba abierto y allí la figura de una mujer se vestía con toda despreocupación y se estiraba las medias a la vez que se la veía hablar con alguien.

Nos reímos o, mejor, carraspeamos siguiendo los movimientos de aquella mujercita empequeñecida, pero capaz de sacudirnos con la llamada de sus breves manchas de carne y el impudor de separar las piernas para ajustarse la braga, con lo que nos tuvo sujetos unos segundos hasta que de pronto volvió la cara hacia nosotros, mientras ejecutaba los conocidos y sugerentes movimientos de todas las mujeres al vestirse, y nos miró como si hubiera recogido el venablo ardiente de las miradas porque con desfachatez nos saludó con la mano y siguió metiéndose la blusa, espectáculo un poco sorprendente pero que para él no era así porque lo creyó propio del clima cálido y de la alocada vida de guerra y cuando quise convencerle, no pude.

No comprendía dónde había venido; hubiera sido conveniente imbuirle la idea de que bastaba trazar un cuadro sobre el plano, con un ángulo en Entrevías, otro en las Sacramentales<sup>6</sup>, junto al río, otro en la tapia de la Moncloa y el cuarto en la Guindalera, y lo que allí quedaba encerrado era puro dominio de la muerte incompatible con su osadía tan impropia de nuestra ciudad, ciudad para unos sombrío matadero y para otros fortaleza defendida palmo a palmo, guarnecida de desesperación, arrojó, escasas esperanzas.

Un lugar así era el lugar de la cita, el menos oportuno, al que sin falta había de acudir, según la orden de Valencia que indicaba la esquina de la Telefónica<sup>7</sup> y Hortaleza para esperar al coche, sin haberse parado a pensar si acaso

---

<sup>6</sup> *Sacramentales, junto al río*: se llamó sacramentales a los cementerios en Madrid por orden de diversas Cofradías y Sacramentales desde principios del siglo XIX. Junto al Manzanares se levantaron el cementerio de la sacramental de San Isidro (1811), el de la de Santa María (1841) y el de la de San Justo (1847).

<sup>7</sup> *La Telefónica*: se refiere al edificio que fue sede de la Compañía Telefónica Nacional de España, sito en Gran Vía y construido entre 1925 y 1929; con 81 metros, fue el primer edificio de

sería un vórtice de los que en toda guerra, sumen lo vivo y lo destruyen, parecido a un quirófano, me dijo Nieves cuando se lo conté, y ella sólo tuvo curiosidad por el francés, atraída –tal como pensé más tarde–, por ser lo opuesto a lo que todos éramos en el 38<sup>8</sup>, tan opuesto a lo que ella hacía en el hospital, a las esperas en el refugio, a las inciertas perspectivas para el tiempo venidero.

Por eso les presenté cierto día que, con el pretexto de mostrarle un centro sanitario, le hice entrar y ponerse delante de Nieves, que se quedó asombrada de lo bien que pronunciaba el español y de su apretón de manos y con cuánta cordialidad le preguntó por su trabajo y por su vida, que entonces se limitaba a las tareas de enfermera, hasta el punto de que muy contenta nos invitó y nos llevó a las cocinas y habló con una jefa y nos trajeron unas tazas de café, o algo parecido, que nos bebimos los tres saboreándolo, charlando de pie entre los ruidos de fregar las vajillas.

Miraba fijo a las muchachas que iban en el metro o por la calle; lo mismo parecía comerse a Nieves con los ojos, de la misma manera que se había inclinado hacia las dos chicas la tarde en que llegó, cuando íbamos hacia el hotel Florida y delante de los cines aparecieron dos muchachas jóvenes; paradas en el borde de la acera, reían por algo que se cuchicheaban, ajenas a lo que era un bombardeo, con los vestidillos repletos de carne, de oscilaciones contenidas por la tela, las caras un poco pintadas en un intento candoroso de gustar no sé a qué hombre si no era a nosotros dos mientras ellas corrían a un portal... Como algo unido estrechamente a un pensamiento suyo o a lo que acabábamos de hacer, al salir del hospital me contó que había descubierto en su hotel una empleada bellísima, que iba a buscar un pretexto para hablarla e incluso proponerla salir juntos u ofrecerle algo y me preguntaba adónde ir con una mujer y qué regalo hacerle, a lo que no me apresuré a contestar porque estaba pensando en el hotel, en el *hall* donde nos habíamos sentado la tarde de la llegada y habíamos contemplado a los que entraban y salían, periodistas extranjeros, anticuarios, traficantes de armas, reporteros traidores, espías disfrazados de demócratas, falsos amigos a la caza de cuadros valiosos, aves de mal agüero unidas al engaño que es negociar las mil mercancías que son precisas en las guerras. Pensé en ellos y no en el agente ofreciendo flores a una mujer, porque si me hubiese venido esa imagen a la cabeza habría previsto –con la facultad que en aquellos meses teníamos para recelar– algo de lo que él a partir de ese momento me ocultó, aunque no fue sólo él, porque a los dos días, cuando vi a Nieves, ella me habló con elogio del francés, pero no me dijo todo o, concretamente, lo que debía.

---

gran altura de la capital. Durante la Guerra Civil la defensa republicana lo utilizó como observatorio militar y puesto de mando y al ejército franquista le sirvió de punto de referencia para sus ataques de artillería. Actualmente alberga el museo de una compañía telefónica.

<sup>8</sup> 38: Se refiere a 1938.



Yo no desconfié porque demorase la marcha; unas veces alegó estar preparando los nuevos presupuestos, e incluso vino un día a la oficina para usar la máquina; otras, que iba a consultar con París por teléfono y esperaba la difícil comunicación, agarrándose a esos motivos para que los días pasaran y pudiera estar conmigo o solo, vagando por las calles, según pensé atribuyéndole iguales deseos que yo tendría en una ciudad cercada y en pie de guerra. Otras curiosidades llenaban los días del francés, distraído de la ciudad devastada que a todos los que en ella vivían marcaba no en un hombro, como a los siervos en la antigüedad, sino en el rostro, de forma que éste iba cambiando poco a poco y acababa por extrañar a los que más nos conocían.

Envejecerle la cara, no, pero sí reconcentrar el gesto igual que ante una dificultad, sin que yo supiese cuál era, hasta que un día me confesó que había buscado a la mujer que vimos medio desnuda en el balcón, a lo que sonreí en la confianza, sobrentendiendo la alusión que hacía, pero incapaz yo de percatarme de que poco después me habría de acordar de aquella aventura suya propia de un tipo audaz y mujeriego, y la tendría presente pese a su insignificancia. Eran meses en que cualquier hecho trivial, pasado cierto tiempo, revelaba su aspecto excepcional que ya no sería olvidado fácilmente. Como Nieves no olvidaría la tarde en que tomamos el café en las cocinas porque cuando me dijeron en el hotel que el francés no había vuelto desde el día anterior, ya había visto en ella señales de inquietud que procuraba disimular, pausas en las que se distraía mirando algo, y la misma movilidad de las manos que, sin quererlo, la noté, como muchos días antes había advertido en las de Hiernaux al coger la esquirla del obús. Luego me había acompañado en recorridos por muchos sitios, vio las casas rajadas, de persianas y balcones reventados, las colas de gente apiñadas a cualquier hora a la espera del racionamiento, los parapetos hechos con adoquines por los que un día saldrían los fusiles, disparando, presencié bombardeos, las manchas de sangre en el suelo, las ambulancias cruzando las calles desiertas, el rumor oscuro del cañoneo lejano, pero nunca nos habíamos vuelto a hablar de aquella tarde, de lo que había ocurrido unos minutos antes de bajar él del coche: un presagio indudable.

Llegó el momento de la partida, resuelto el pedido de las armas, y exactamente la última tarde nos despedíamos delante de los sacos terreros que defendían la entrada del hotel Florida, nos estrechamos la mano conviniendo que sería muy raro que nos volviéramos a encontrar y me daba las gracias con sus palabras correctas.

Junto a nosotros notamos una sombra, una atracción y al volver los ojos vimos una mujer andando despacio, alta, provocativa, midiéndonos de arriba abajo con desplante de ramera, en la que coincidían las excelencias que el vicio ha acumulado por siglos en quienes a él se consagran; paró a nuestro lado y saludó a Hiernaux y éste me hizo un ademán de excusa porque efectivamente

la deprivación de la mujer, la suciedad y abandono del vestido y el pelo largo echado por detrás de las orejas requerían casi su excusa: él sólo me dio un golpecito en el brazo y se fue con ella por la calle de Preciados andando despacio, con lo que yo pude admirar el cuerpo magníficamente formado, el equilibrio de los hombros y las caderas terminando en pantorrillas sólidas: en algo recordaba a Nieves, en las proporciones amplias y macizas. Y esa relación que insistentemente establecí arrojó un rayo finísimo de luz en mi cabeza, y mientras que pasaban horas sin que supiéramos del francés, la borrosa imagen de los sentimientos de Nieves iba perfilándose en la única dirección que a mí me importaba: nunca me había querido, porque transigir y aceptar no era querer, y mi obstinación no conseguía cambiar su natural simpatía, su buen humor, en algo más entrañable; no lograba arrebatarla aunque su naturaleza fuese de pasión y entrega.

Extrañado, me fui al Florida y le esperé en el *hall*, pero mis ideas giraban en torno a Nieves; sentado en una butaca, viendo pasar hombres que hablaban idiomas extranjeros y a los que odié como nunca, sólo pensaba en él cuando la carnosidad de Nieves me evocaba su encuentro con la prostituta: estaría con ella, se habría dejado vencer en su decisión de marchar y pasaría horas en alguna alcoba de la vecina calle de la Abada, descuidando compromisos y perdiendo el viaje como fue incuestionable al dar las dos y media de la madrugada y marcharme sin que él apareciera.

Al día siguiente, el teléfono me reveló toda la excitación de Nieves, su intranquilidad cuando le conté la desaparición, su enfado al saber el encuentro con la prostituta, y de pronto estalló contra él, insultándole no como a un hombre que se va con mujeres, sino al que está imposibilitado de gustar de ellas. El hondo instinto que increpaba en el teléfono me ponía en contacto con la intimidad de Nieves mucho más que meses de tratarla, de creer que oía mis confidencias y compenetrarme con ella: era la confirmación absoluta de lo inasequible de su afecto.

Pasaron unos cuantos días sin saber nada de él y sin ir yo tampoco al hospital, sin buscarla, pues todo intento de reparar su revelación no serviría para nada, y hastiado, hundido en incesantes pensamientos, me pasé el tiempo en el despacho sin preocuparme de otra cosa que no fuera fumar y aguardar una llamada del SIM<sup>9</sup> cuando le encontrasen, importándome muy poco lo que ocurriese fuera de aquella habitación, ni guerra ni frentes: todo había perdido su lógica urgencia menos la espera enervante, porque me sentía en dependencia con la suerte de aquel hombre, por conocer yo bien la ciudad alucinante donde había entrado con su maletita y su jovialidad. Aunque dudo de si somos res-

---

<sup>9</sup> SIM: Servicio Militar Republicano, creado por iniciativa de Indalecio Prieto en agosto de 1937.

ponsables del futuro por captar sutiles presagios destinados a otras personas a las que vemos ir derechas a lo que es sólo augurio nuestro, como aquel del obús que estalló en la fachada de la joyería y extendió su saliva de hierro en torno suyo hasta derribar al hombre cuyos gritos me hicieron acudir y ver que la cara estaba ya borrada por la sangre que fluía y le llegaba a los hombros; le arrastré como pude hasta la entrada del café Gran Vía<sup>10</sup>, manchándome las manos igual que si yo hubiera cometido el crimen, y la acera también quedó con trazos de vivo color rojo que irregularmente indicaban de dónde veníamos, y adónde debía yo volver impregnado de muerte en espera de unas personas a las que contagiaría de aquella epidemia que a todos alcanzaba.

Por eso, cuando me avisaron por teléfono de lo que había ocurrido, no me extrañó, sino que pensé en los destinos cortados en pleno camino y dejados con toda la fuerza de su impulso a que se pierdan como los fragmentos de una granada que no encuentran carne en su trayectoria.

Así fui yo dos días antes por la calle, a tomar el Metro y a procurar aclarar algo con Nieves, pero cuando la telefonista la buscó no la encontré en todo el hospital y se sorprendía, tanto como yo me alarmaba, de que hubiese abandonado el trabajo sin advertirlo, porque nada había dicho en la casa y la madre me miraba sin llegar a entender mi pregunta cuando fui allí por si le había ocurrido una desgracia.

Pese a su furia por teléfono, claudiqué y una tarde, en el vestíbulo del patio, a donde solían entrar las ambulancias, volví a encontrarla callada, hosca y evasiva; fue suficiente que la preguntase por él para que un movimiento suyo, apenas contenido, con la cabeza, me hiciera insistir buscando las palabras, explicándole que la policía estaba sobre el asunto y que pronto le encontrarían y que pronto se aclararía su desaparición que era sospechosa, o muy natural por su falta de precauciones y su convencimiento de que no había peligro. Acaso él esperaba únicamente los riesgos tradicionales de la guerra y no se guardó de otros; de éstos exactamente yo debí prevenirle: no sólo de los silbidos de las balas perdidas, sino de otras formas de muerte que le acecharían y que una voz nerviosa me anunció por teléfono, sin que yo me asombrase porque sabía lo que me iban a decir, y así fue: le habían encontrado acibillado a puñaladas en el sitio más inesperado, al borde del Canalillo, por la Prosperidad, ya medio descompuesto, cubierto de moscas e insectos, y ahora los agentes de la comisaría de la calle de Cartagena estaban atónitos, sin entender cómo un extranjero había llegado hasta allí, máxime cuando aún conservaba en los bolsillos el dinero, los documentos, la pluma, lo que era de difícil explicación, pen-

---

<sup>10</sup> *café Gran Vía*: café de la época; su cercanía al Hotel Florida le proporcionaba una gran afluencia de extranjeros.

saba yo según iba al depósito de Santa Isabel<sup>11</sup>, si nos veíamos obligados a justificar por qué había muerto, por qué estaba allí extendido, pestilente, del que aparté la mirada en cuanto le reconocí y me detuve en los objetos alineados junto a él. Mientras contaba quién era aquel hombre, reparé en una Cruz Roja nítidamente trazada en un botoncito de solapa que como adorno solía llevar Nieves en el abrigo.

Para mí fue un cuchillo puesto en la garganta. Me callé, pensé en todo aquel desastre que se nos venía encima y ella, en medio del remolino, interrogada, asediada a preguntas, quién sabe si hablaría de paseos por barrios extremos o del bisturí con su funda dorada que como juego llevaba en el bolso... Pese a todo, la quería como a ninguna otra, esquiva, incontestable; la culpa era de la guerra, que a todos cegaba y arrastraba a la ruina.

---

<sup>11</sup> *Depósito de Santa Isabel*: se refiere al depósito judicial de cadáveres que estuvo sito en la calle de Santa Isabel.



# El hiato entre historia y leyenda: la construcción ficcional del duque de Aquitania

ÁLVARO POMBO

Quisiera abrir ante ustedes mi corazón de par en par como una caja de sorpresas muy sinceras y también quizás un poco tontas. Quisiera serles útil. Quiero decir que quisiera que esta conferencia o comunicación les sirviera a ustedes (profesores y pedagogos) para reflexionar conmigo acerca del tema de sus jornadas: las estrategias didácticas para el análisis de textos narrativos en la enseñanza secundaria.

Y para que mis palabras les sean útiles, creo que debo hacer a ustedes algunas advertencias acerca de mí mismo y de mi relación con la pedagogía y con los textos narrativos.

He aquí algunas advertencias que considero necesarias:

1) Yo no soy, propiamente hablando, ni conferenciante ni ensayista ni pedagogo. O si ustedes quieren sólo soy estas cosas de una manera accidental y oblicua o tangencial. Hice, sí, la carrera de Filosofía pura en la Universidad de Madrid y en la Universidad de Londres (ésos son mis dos títulos académicos), pero salvo unos tres iniciales años, cuando tenía 24, 25 y 26 años, en los que di clases de Literatura y de Filosofía en el Bachillerato en colegios privados, no he tenido ninguna auténtica y continuada relación con la enseñanza. Lo que sí soy y vengo siendo desde hace muchos años, desde mi juventud hasta la fecha, es narrador o novelista, y poeta. Y todo escritor que se dirige a un público más o menos amplio, lleva en sí una semilla de pedagogo y de moralista, y yo también, pero esto no es gran cosa.

2) Debo confesar además que, como narrador y como poeta, detesto, o por lo menos desconfío de casi todas las formulaciones teóricas acerca del arte narrativo o poética. No digo, porque sería idiota decirlo, que no existan escritores admirables que son además excelentes críticos literarios y excelentes teóricos del arte narrativo. Henry James o E. M. Forster o Paul Valéry o Jorge Guillén o, más recientemente, Javier Marías, por citar unos pocos nombres. Pero

yo personalmente no tengo ni la inclinación, ni tampoco la habilidad, para reflexionar en abstracto sobre mis propios textos narrativos. Nunca se me ha ocurrido hacer –como hizo Henry James en sus prólogos– una teoría de la novela, o una teoría de la composición poética –como hizo Edgar Allan Poe–. Siendo esto así, se me ocurre una tercera advertencia:

3) Que soy mejor comentador de textos propios o ajenos, de textos concretos, que ensayista o teorizador. No tengo –y cada día que pasa tengo menos– ideas generales. Sólo tengo ocurrencias concretas que se me van ocurriendo al hilo de textos que voy leyendo, ya sean míos o ajenos. Y esto es todo lo que voy a ofrecerles a ustedes aquí esta tarde: un comentario de textos, de mis propios textos en particular. Creo que si este comentario de textos es acertado u ocurrenente, puede encajar o acompañarse bien con este asunto de las estrategias didácticas para el análisis de textos en la enseñanza secundaria, porque me parece obvio que el concepto de «estrategia didáctica» tiene como mínimo dos lados: el texto mismo que uno se propone analizar ante alumnos de secundaria y, otro lado, cómo acercarse a la zona de desarrollo próximo de comprensión de los alumnos de esas edades. No todos los brillantes y profundos análisis de un texto literario pueden ser sin más expuestos didácticamente y ser comprendidos. Se me ocurre que este segundo lado, concreto, de la estrategia didáctica, pudiera ser iluminado –como en este caso de hoy– por un esquema de la estrategia compositiva que el propio autor ha utilizado para componer su texto: lo que llaman los «secretos de taller» del escritor.

4) Una cuarta advertencia acerca de este asunto de los secretos de taller: en mi caso particular, estos secretos ni son secretos, ni son muchos, ni son muy grandes. Y tienen dos aspectos distintos según que la novela, el texto narrativo que estoy escribiendo, se nutra básicamente de material interno autorreflexivo o de material externo: histórico, sociológico, etc. Ejemplo de material puramente interior y autorreflexivo es casi toda mi poesía publicada y por citar tres ejemplos de mis novelas: *Donde las mujeres*, *Los delitos insignificantes* o *Contra natura*. En estas tres novelas, el material básico, la materia narrativa básica, procede de la autorreflexión. En cambio, en novelas como *La vida de San Francisco de Asís*, *Una ventana al norte* o *La cuadratura del círculo*, el material procede en gran medida del exterior, de la historia o de la sociología o de la teología. En ambos casos, proceda el material de la Historia o de la autorreflexión, se trata siempre de ficción. Yo niego (dicho sea de paso) que la célebre

expresión «novela histórica» sea una expresión coherente, tanto si funciona la Historia como adjetivo como si funciona como sustantivo: historia novelada. En el momento que hay ficción, la Historia desaparece. Esta clasificación es muy elemental, pero yo creo que resulta clara. Como ustedes comprenden, en la práctica novelística concreta la doble procedencia exterior e interior puede darse combinada. Me estoy limitando a los casos extremos.

5) Para justificar cómo voy a proceder en concreto esta tarde aquí ante ustedes, debo aclarar que mi manera de escribir novelas es oral y no escrita. Quiero decir que a partir de unos apuntes manuscritos, yo cuento en voz alta mis novelas: una vez, dos veces, tres veces, voy dictando a lo largo de los días textos que después leo o hago que me lean en voz alta también y que corrijo en voz alta. Mis narraciones y también mis poemas, han sido escritos de viva voz, en voz alta, y por consiguiente me parece muy natural, al presentarme ante ustedes, reproducir esa particular forma de literatura oral que es leer textos en voz alta. Ahora bien, esta particular manera de escribir y de transmitir lo escrito es muy lenta, y ustedes dirán: ya hemos leído sus novelas, señor mío, o vamos a leerlas. ¿De verdad se propone usted leérnoslas en voz alta esta tarde? Parece que ese proyecto oscila entre lo ridículo y lo imposible, y sin embargo he aquí uno de mis secretos de taller, la lectura en voz alta, la viva voz, la oralidad. Esta quinta advertencia quizá tiene todo el carácter del poner el parche antes de la herida o, como dicen, curarse en salud. Y por de pronto tiene un inconveniente, que es que no puede ser llevada a cabo en su totalidad ni esta tarde ni ustedes en sus clases a lo largo de un curso. ¿O quizá sí? Yo recuerdo ahora mismo que a mí me fueron leídas en voz alta dos novelas: *Don Camino*, de Giovanni Guareschi y *El candor del padre Brown*, de Chesterton. Bien es cierto que cuando esto sucedía, en la posguerra española, en los internados de los jesuitas, toda España pasaba largos ratos sentada ante la radio escuchando los célebres seriales radiofónicos. Había una cultura narrativa oral. La oralidad de mis novelas tiene mucho que ver con la serialidad y con el carácter radiofónico de, por ejemplo, casi todas la obra teatral de Samuel Beckett. No me refiero al contenido sino a que la mayor parte de las piezas estaban pensadas para la radio.

Hechas estas cinco advertencias, me dispongo ahora a entrar en lo que yo considero la parte más interesante y emocionante de esta comunicación y que es la lectura seleccionada de mis textos. Esta es también la parte más



arriesgada, porque aquí paso de ser un conferenciante más o menos divertido y me convierto en un lector de su propia obra. Leeré algunas páginas de esta novela, *La cuadratura del círculo*, que se titula así porque trata de un imposible. Solemos decir coloquialmente que algo es una cuadratura del círculo cuando es un imposible. Yo llamo así al proyecto que, en la primera mitad del siglo XII europeo, consiste en convertir, mejor dicho matar al infiel por amor a Cristo crucificado. Fue el proyecto de una *yihad* cristiana: en aquel tiempo San Bernardo de Claraval es quien refunda la orden de los templarios, y la refunda con un panfleto magnífico titulado *Elogio de la nueva milicia de Cristo*, en el cual no sólo se establece el ideal del templario, mitad monje mitad soldado. (A la gente de nuestra generación esta frase nos recuerda directamente la Falange). Lo que era evidentemente un absurdo. El protagonista de esta novela, Acardo de Claraval, es un discípulo de Bernardo de Claraval inventado que va a luchar a las cruzadas. Su padre ha servido como caballero en la corte de Guillermo, el Duque de Aquitania y el primer trovador. Voy a leer un fragmento que nos sitúa en la corte de Aquitania y describe el enfrentamiento entre el Duque y el padre de Acardo:

Cabeceaba el duque en su sitial, y Acardo, que le veía dar cabezadas a unos pasos de distancia, no sabía si el hundido rostro y el fruncido ceño correspondían al dolor de los pecados o bien al dolor de no tener ya de una vez una mocita linda a quien achuchar mientras bebía. Y suspiraba el duque cabeceando y veía a su alrededor tan sólo caballeros amaratados como él mismo y fijaba los ojos en Acardo y en sus dos sobrinos pelirrojos y se alegraba un tanto y volvía al suspirar y al recitar lo lúgubre del alma, que florecía como un cardo borriquero en las paredes frías de palacio: «He renunciado a todo cuanto solía gustarme, caballería y orgullo, y ya que place a Dios, todo lo acepto y le ruego que me retenga a su lado.» Y volvía a suspirar el duque y a beber un trago de agua fría y boba, el agua cuaresmal que detestaba, y luego miraba a sus hombres de armas, y lastimeramente recitaba: «Ruego a todos mis amigos que a mi muerte vengan todos y me honren mucho. Pues yo, cerca, lejos y en mi casa y mi morada, he mantenido alegría y regocijo. Así renuncio al gozo y regocijo, al joi y al deport. Y a los mantos de armiño.» Y era verdad –pensaba Acardo– que había renunciado a las hermosas pieles que habitualmente le cubrían, para acatarrarse incluso, cuaresmal, por llevar sólo, encima de los cueros, ropas pardas y someras que deslucían el color de las estancias y se enganchaban –al pasar el señor duque– en las esquinas de los rosales rosas de sus rosaledas. Pero por fin, con la Resurrección de Cristo Jesús, resucitaba también el señor duque paso a

paso y reaparecían las broncas y las damas y los vinos: que, en opinión del señor duque, Dios aprieta en la Cuaresma hasta que te acogota pero sin llegar a ahogarte, y por Pascua Florida ya te desahogas y luce el campo y el verde manto de armiño con su dorada flor y su morada flor y sus damas niñas recién edificadas y lavadas y bañadas por las previas penitencias que por fin han cesado y quedado muy atrás<sup>1</sup>.

En el siguiente fragmento, Acardo, que desea vengar a su padre, se siente disminuido ante la abrumadora personalidad del duque:

Acardo se quedó de pronto solo y, como después de una paliza, exhausto. La ira se había convertido ahora en una gran, pantanosa, red de semejanzas y desemejanzas, de preguntas y respuestas de donde la acción huía, como se desvanece en la arena un hilo de agua.

Solo en la cuadra, Acardo oyó que el sol crujía dulcemente fuera entre los tallos, y en esto oyó como una risotada descomunal, coral. Y la gran voz del duque recitando muy alto (como para que yo le oiga –pensó Acardo):

Fui hechizado de noche sobre una alta montaña,  
no estoy triste ni alegre,  
no soy arisco ni sociable,  
a qué hora nací tampoco sé,  
pero no puedo ser de otra manera  
porque me hechizaron de noche  
en lo alto del monte.

Y volvió Acardo a oír otra vez risotadas y la voz del duque y los demás, y el duque cantando:

Compañeros, haré un verso adecuado  
donde habrá más necesidad que juicio  
entremezclado de amor, de alegría y juventud.

Salió a la puerta de la cuadra a verlos Acardo, y no se iban. Rodeaban al duque, a pie aún, mientras los palafreneros sostenían a los caballos:

---

<sup>1</sup> Álvaro Pombo, *La cuadratura del círculo*, Barcelona, Anagrama, 1999, págs. 156-157.

Ahora oiréis lo que le respondí,  
no le dije ni bat ni but  
ni yerro ni madera mentagut,  
sólo dije: Babariol, babariol, babarián.

Nadie se fijó en Acardo. Todos se reían y canturreaban el burlesco coro: ¡Babariol, babariol, babarián! Se sentía exhausto Acardo. ¿Adónde iban ahora, a pie por el campo, seguidos de los palafreneros llevando los caballos? ¿Qué capricho movía al duque, que no deseaba ni salir a caballo, ni descansar, ni cazar, ni hacer el amor, ni hacer penitencia, ni vivir, ni morir? Ser quien era le daba derecho a corromper las palabras de los demás e incluso las suyas propias. Ser duque de Aquitania era hacer el mundo a su imagen y semejanza, deshacerlo y hacerlo como un juego infantil. Porque sí, porque no, porque ya me cansó, babariol, babariol, babarián. Así será Satanás —pensaba Acardo—: el indefinidor de todas las cosas, el ondulator de todos los sentimientos, el desenfatiizador, el desacentuador, el llano, el balbuceante, el mudo, el duque, la muerte, mi padre, Milleflor, Paulet, yo mismo. Se ha burlado de mí, porque me ha congelado, impidiéndome matarle. Las carcajadas de la corte retumbaban en sus oídos como bofetadas. Volvió a la cuadra, enjaezó su caballo, salió al trote por las callejuelas en dirección opuesta a la que habían tomado el duque y sus acompañantes. Pensaba: Qué habrá sido de Paulet, tengo que encontrar a Paulet. Habrá matado a Paulet. Tengo que parar en algún sitio.<sup>2</sup>

Una vez leídos estos fragmentos, ¿necesitan ustedes comprobar la verosimilitud de mi construcción del duque de Aquitania? Estoy seguro de que desde un punto de vista intranarrativo no lo necesitan. Pero con esto estoy negando que una parte del poder de mi invención provenga del material que utilizo, y estoy diciendo, al revés, que el duque de Aquitania y su corte, tal y como queda entrevista en sus poemas, es un pretexto para mi invención. ¿Y cuál es la esencia de mi invención? Muy sencillo: yo necesitaba un poderoso príncipe de este mundo que fascina a Acardo por su elocuencia y bravura y le hace sentirse aterrorizado, porque es, de hecho, arbitrario e injusto. Y entonces es cuando Acardo se encuentra con S. Bernardo de Claraval, que le dice: “Ven conmigo y yo te enseñaré a no temer ni siquiera al duque de Aquitania”. Estamos hablando aquí, al fin y al cabo, de estrategias didácticas para el análisis

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, págs. 192-193.

sis de textos literarios: ¿necesitan los alumnos, a la hora de leer un texto (el mío) tener presentes dos textos (el mío y los textos del duque de Aquitania)? Es evidente que no. Formulemos el asunto de otra manera: ¿necesitan los contempladores de la obra de Monet ir a visitar el jardín de Monet y el puentecito y el pequeño lago con nenúfares? Es evidente que no. La traslación literaria de la realidad prescinde de la realidad, pero la utiliza como referente. ¿Qué clase de acción es esta? ¿Qué clase de relación tienen los narradores de ficción con la realidad que presuntamente describen? A esto se le ha llamado muchas veces el misterio de las analogías. Si digo que el caballero de Olmedo era la flor de Olmedo, estoy diciendo una cosa absurda, puesto que el caballero no era una flor, pero tenía la brillantez y el colorido de las flores: es una analogía de proporcionalidad impropia. Mi duque de Aquitania es al duque de Aquitania como el relato es a la realidad.

Mientras escribía lo que acabo de leerles y leía en voz alta la mayoría de los textos que acabo de leerles a ustedes en voz alta, pensaba a la vez en ustedes reunidos aquí en París, e imaginaba sus expectativas con respecto a mi intervención. Como he dicho al principio, mi mayor deseo esta tarde es que mi comunicación les sea a ustedes útil, precisamente para el análisis de textos narrativos en la enseñanza secundaria. Y se me ocurre, rematando un poco lo que vengo diciendo esta tarde, que sería útil para la comprensión de los textos por parte de sus alumnos, que les hicieran ver ese curioso juego que se establece al componerse un texto narrativo entre la intención y la imaginación del escritor del texto, el material histórico o autobiográfico, o sociológico, que el escritor utiliza, es decir, la realidad, hablando en términos muy generales, y la lectura que con ayuda del profesor van a hacer después los alumnos de este texto. En el caso de un texto como el mío, como el que acabo de leerles, creo que es suficiente con poner a los alumnos en conocimiento de unos ciertos datos históricos, como los siguientes: estamos hablando de principios del siglo XII en Francia. En el texto interviene una gran personalidad política y literaria, que es el primer trovador de los que llaman provenzales. La otra personalidad histórica y teológica del momento es San Bernardo de Claraval, que refunda la orden militar de los Templarios, mi personaje ficticio es Acardo de Claraval, que es uno de los primeros discípulos de San Bernardo. Pero naturalmente estos antecedentes históricos tienen que ser forzosamente someros,

puesto que están ustedes en clase de literatura, están ustedes examinando un texto, el mío o el de cualquier otro autor, y la cualidad característica de la ficción es que devora y ficcionaliza todo lo que toca: de tal suerte que para entender un texto narrativo, un texto de ficción, el alumno tiene que aceptar un juego curioso entre lo que es y no es cada cosa.

La realidad a que el texto hace referencia es la realidad histórica, el Duque de Aquitania, Bernardo de Claraval, Los Templarios, La Segunda Cruzada, pero no puede tener en cuenta esos datos como los tendría en la clase de historia donde, suponiendo que llegaran a ese detalle, se les proporcionarían detalles exactos. El alumno va a ser sumergido aquí de golpe en una interpretación subjetiva de los datos históricos y reales, tiene que entregarse al juego de la creación de una realidad imaginaria, una, si ustedes quieren, irrealidad. Es un juego sofisticado que tiene numerosas trampas: por ejemplo cada vez que surge una película, supongamos sobre la Grecia clásica, *Alejandro Magno* es la última de Oliver Stone, don Francisco Rodríguez-Adrados, mi colega de la Real Academia Española, protesta por la inexactitud de los elementos históricos de la película: supongo que un historiador medieval protestaría también ante la inexactitud de mi interpretación de la Corte de Aquitania. Debe aceptarse la crítica histórica y a la vez justificar la ficcionalización de esa realidad de la misma manera que aceptamos la ficcionalización que un escritor nos ofrece de su propia vida. ¿Es verdad lo que dice de su madre o de su padre? Supongamos que hemos conocido a la madre o al padre de ese escritor, ¿es verdad lo que dice de él o de ella? Al entrar en la ficción estamos en manos de una interpretación arbitraria, autónoma, de la realidad histórica o biográfica que requiere por parte del lector en parte creer y en parte no creer lo que el escritor nos dice.

Ese ejercicio se denomina en inglés *suspension of disbelief*: suspensión de la incredulidad. Mario Vargas Llosa ha hablado con gran elocuencia de este asunto, formulándolo en los términos de: "La verdad de las mentiras". A mí no me acaba de gustar la expresión mentira, o mentiras, para designar un texto de ficción y prefiero hablar de grados de semejanza y desemejanza: no estamos del todo describiendo la realidad histórica o biográfica, ni del todo separándonos de ella. Estamos jugando a la transformación de la realidad en irrealidad y de la irrealidad en realidad. A mí me parece que desde un punto de vista pedagógico o didáctico, puede ser interesante hacer ver al alumno que entre realidad, conciencia de la realidad y expresión artística de la reali-

dad hay unas distancias o intervalos o hiatos, y que el encanto de leer un texto literario que hace referencia a la realidad, consiste, en gran parte, en ver cómo ha jugado el narrador con ese hiato, ese intervalo: Rilke decía que cuando recorremos una galería de retratos de nuestros antepasados, o sencillamente miramos un álbum de fotos de nuestros padres o de nuestros abuelos, sentimos una emoción peculiar consistente en que lo representado en la foto o en el cuadro, a la vez parece y no parece asemejársenos: a la vez nos parecemos a nuestros antepasados, a nuestros padres, y no nos parecemos. Este juego de comparaciones entre semejanzas y desemejanzas es extraordinariamente útil para afilar nuestra sensibilidad, la sensibilidad del alumno, a la hora de juzgar un texto literario.

No quisiera terminar sin referirme a una especial dificultad que este juego de comparaciones presenta cuando se trata de textos de la mal llamada novela histórica: ahí, salvo que se trate de historia muy reciente, el referente real no puede ser presentado con tanta nitidez ante los lectores como cuando se trata de una representación de la actualidad. Entonces es necesario entregarse al placer del texto, de la voz viva del escritor, y practicar esta operación de la suspensión de la incredulidad, que no puede ser absoluta, porque entonces sería equivalente a creer a pies juntillas lo que el escritor nos dice, ni tampoco puede ser, al contrario, una cerrazón crítica por virtud de la cual neguemos toda vigencia, todo valor realista o histórico al texto del autor. ¿Cómo hay que tomar los textos narrativos de ficción? Si ustedes se fijan, este es un problema muy antiguo que se nos ha presentado a todos nosotros en la civilización occidental cada vez que leemos, por ejemplo, el primero de los libros de la Biblia, el Génesis. El Génesis es una representación imaginaria de la creación del mundo, no debemos creer a pies juntillas lo que ahí se nos dice, pero para entenderlo y disfrutarlo tenemos que suspender nuestra incredulidad: no podemos ni tomarlo literalmente (Dios no creó a la mujer a partir de una costilla de Adán), ni negar todo valor de representación a ese texto. En esto consiste la interpretación de las Sagradas Escrituras que tantos problemas ha causado a lo largo de los siglos y que aún causa.

Estoy persuadido de que uno de los beneficios del análisis de textos literarios para alumnos de enseñanza secundaria consiste en enseñarles a practicar el hábito de establecer correlaciones entre lo narrado en el texto y lo mentado como referente real del texto, con especial atención al intervalo entre rea-

lidad e irrealidad, entre historia y leyenda, entre ficcionalización y representación veritativa. Repito: lo que es interesante de hacer percibir al alumno es el intervalo, la diferencia, el hiato entre ambas cosas.

No sé si esta exposición y esta lectura que he hecho ante ustedes habrá logrado alguno de los modestos propósitos pedagógicos que he ido reseñando. Confío que al menos haya suscitado en ustedes algunas preguntas y algunas ocurrencias. Si así fuera, me doy por contento. Muchas gracias.

## ANEJO II

### HISPANOGALIA

#### *Resúmenes para repertorios bibliográficos*

**Título.** Ser y no ser o la poética de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*

**Autor.** Ródenas de Moya, Domingo

**Lugar.** Universidad Pompeu Fabra

**Título de la revista.** *Hispanogalia. Anejo II*

**Resumen.** *El casamiento engañoso* y *el Coloquio de los perros*, las dos novelas que cierran las *Novelas ejemplares* de Cervantes, ofrecen múltiples posibilidades didácticas. Aparte de ejemplificar técnicas narrativas universales como el manejo del punto de vista o la presentación de los personajes, estos textos permiten comprobar cómo encaja una narración en la otra y los problemas en torno a la unidad estructural que ello comporta. La confrontación de las dos novelas invita a considerar la diferencia entre escritura y oralidad y, sobre todo, el concepto de ficción narrativa de Cervantes y su relación con las ideas de realidad y verosimilitud, que pueden complementarse con textos del propio autor tomados del *Quijote* o del *Viaje del Parnaso*. Así, la lectura de estos relatos con un indudable componente picaresco facilita la introducción de cuestiones narrativas más abstractas de orden técnico y teórico.

**Abstract.**

*El casamiento engañoso and Coloquio de los perros, the two last novels included in Cervantes's Novelas ejemplares, offer varied didactic possibilities. Apart from exemplifying universal narrative techniques, such as the management of the point of view or the introduction of characters, these texts permit to notice how one narration fits into the other and the problems regarding the structural unity that this encompasses. The contrast between both novels invites to consider the difference between writing and oral expression and, overall, Cervantes's concept of narrative fiction and its relation with the ideas of reality and plausibility, which can be further analysed in texts of the same author extracted from Don Quixote or Viaje del Parnaso. Thus, the reading of these texts with an unquestionable picaresque component facilitates the introduction of more abstract narrative questions of a theoretical or technical kind.*

**Palabras clave.**

Punto de vista, oralidad, ficción narrativa, verosimilitud.

**Key words.**

*Point of view, oral expression, narrative fiction, plausibility.*



**Título.** Misericordia (1897), de Galdós: Interiores

**Autor.** Mainer, José-Carlos

**Lugar.** Universidad de Zaragoza

**Título de la revista.** *Hispanogalia. Anejo II*

**Resumen**

Acercamiento a *Misericordia* de Benito Pérez Galdós desde diversas perspectivas. Por un lado, desde una interpretación de esta obra como un todo que ocupa el tramo final del proyecto galdosiano de las "Novelas contemporáneas" y en el que se dan cita los grandes temas de Galdós: la religión y la sociedad civil, el valor de la educación, la mujer y la libertad amorosa y la pugna por el dinero. Y por otro lado, desde el estudio de los modos de vida de la época y de la personalidad de los habitantes de diferentes espacios interiores domésticos, descritos en cuatro fragmentos de la obra.

**Abstract.**

*Rapprochement to Benito Pérez Galdós's Misericordia from different perspectives. On the one hand, from an interpretation of this work as a whole that covers all the final stage of Galdosian project of "Contemporary Novels" where the main Galdós's topic appear: religion and civil society, the value of education, women and love freedom and the fight for money. On the other hand, from the study of the ways of life of the time and of the personality of the inhabitants of different domestic domains, described in four extracts of the novel.*

**Palabras clave.**

Novelas contemporáneas, cronotopo.

**Key words.**

*Contemporary novels, chronotopic.*

**Título.** Identidades difusas o *La novela de don Sandalio*, de Unamuno

**Autor.** Gracia, Jordi

**Lugar.** Universidad de Barcelona

**Título de la revista.** *Hispanogalia. Anejo II*

**Resumen.** A partir del análisis de *La novela de don Sandalio* de Miguel de Unamuno, se aborda en este artículo la conveniencia de contextualizar una obra en la biografía del autor y en su producción literaria. A partir de testimonios directos se repasan las circunstancias vitales en las que el autor crea esta *novela* y se analiza la presencia en ella de temas recurrentes en la producción de Unamuno: la dificultad de comprender la esencia de la personalidad, la sutil frontera entre realidad y ficción, la inseguridad de la conciencia con respecto a sí misma, o la incertidumbre.

**Abstract.**

*From the analysis of Miguel de Unamuno's La novela de don Sandalio, this article deals with the advisability of contextualising a work in the author's biography and in his literary production. Starting from direct testimonies, an analysis of the vital circumstances in which the author creates*

*this “nivola” (novel in Unamuno’s personal terms) is carried out and also the presence in this work of recurring topics in Unamuno’s production: the difficulty to understand the essence of personality, the subtle frontier between reality and fiction, the insecurity of conscience regarding itself or the uncertainty.*

**Palabras clave.**

*Nivola, personalidad, conciencia.*

**Key words.**

*Nivola, personality, conscience.*

**Título.** *Hotel Florida, plaza del Callao* y el simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga

**Autor.** Beltrán Almería, Luis

**Lugar.** Universidad de Zaragoza

**Título de la revista.** Hispanogalia. Anejo II

**Resumen.**

Análisis del proceso de gestación del cuento *Hotel Florida, plaza del Callao* de Juan Eduardo Zúñiga. Se trata de un relato que combina rasgos del género discursivo llamado “caso” con elementos del simbolismo literario que lo convierten en un cuento. Este análisis provoca una reflexión sobre el interés de observar los diferentes niveles de complejidad de los textos literarios y a defender la necesidad de conseguir superar un primer nivel de análisis, frecuentemente superficial.

**Abstract.**

*Analysis of the process of creation of the short story Hotel Florida, plaza del Callao by Juan Eduardo Zúñiga. It is a short story that combines aspects of the discursive genre called “case” with elements of the literary symbolism that contribute to make it a short story. This analysis promotes a reflection about the interest in observing the different levels of complexity of literary texts and to defend the necessity to overcome a first level of analysis, frequently superficial.*

**Palabras clave.**

*Caso, simbolismo, mitificación.*

**Key words.**

*Case, symbolism, mythification.*

**Título.** El hiato entre historia y leyenda: La construcción ficcional del duque de Aquitania

**Autor.** Pombo, Álvaro

**Lugar.** Real Academia Española

**Título de la revista.** *Hispanogalia. Anejo II*

**Resumen.** Álvaro Pombo propone como estrategia para captar la atención del estudiante el compartir con él algunos «secretos de taller». Por ejemplo su convicción de que la novela procede de un material interno (o autorreflexivo) y un material externo o documental y

ambos sufren un proceso de fabulación. Cuando el material externo procede de la Historia, como en la llamada «novela histórica», debe advertirse que la condición novelesca o ficcional prevalece sobre la referencia histórica. En la novela *La cuadratura del círculo*, pues, las figuras históricas como Guillermo de Aquitania, han sido *construidas* por el escritor. Otro secreto de taller revelado es que todas sus novelas están compuestas oralmente. Por ello sugiere que un buen modo de entenderlas sería realizar una lectura en voz alta que les devolviera su inmediatez dramática. Esta vivificación del texto es una buena aliada del objetivo de hacer que el estudiante advierta el hiato que existe entre el texto literario y su eventual referente histórico.

**Abstract.**

*Alvaro Pombo proposes as a strategy to grab the student's attention that of sharing with him some "workshop secrets". For example, his firm belief that the novel comes from an internal material (or self-reflexive) and an external material or documentary, and both suffer a process of fabulation. When the external material comes from History, as in the so called "historic novel", we have to notice that fictional or novelistic conditions prevail over historic references. In the novel La cuadratura del círculo, thus, historic figures such as William of Aquitaine have been "constructed" by the writer. Another workshop secret unveiled is that all his novels are composed orally. As a consequence, it is suggested that a good way to understand them would be to read these works aloud so as to regain their dramatic immediacy. This vivification of the text is a good ally in the objective of making the student notice the hiatus between the literary text and its historic referent.*

**Palabras clave.**

Fabulación, ficción, leyenda

**Key words.**

*Fabulation, fiction, legend.*



Le Colegio de España, intégré à la Cité Internationale Universitaire de Paris a pour rôle spécifique la promotion de l'enseignement supérieur, de la science, de la culture et de l'art espagnols, ainsi que des relations d'échange qui y sont liées, et aussi celui de fournir un logement, ainsi que la participation aux services que peut offrir la Cité Internationale Universitaire de Paris aux étudiants, aux scientifiques, aux chercheurs, aux professeurs ou aux artistes espagnols devant se déplacer à Paris en raison de leur profession ou de leur activité, en fonction des places disponibles et dans le respect de la réglementation et du régime de fonctionnement du Colegio. Il offre également aux résidents une Bibliothèque, un service de restauration et plusieurs salles dont une salle informatique, une salle de musique et un studio de composition musicale. Un service d'internet wi-fi a été mis en place en 2005.

Le Colegio développe une politique culturelle dynamique et organise un programme très complet d'activités: conférences, tables rondes, séminaires, concerts, récitals, projections, expositions, donnant ainsi la possibilité aux résidents de se produire dans leurs spécialités.

Le Colegio de España en collaboration le Ministère espagnol de la Culture reçoit chaque année 6 boursiers en Arts Plastiques et Photographie. Il organise tous les ans en collaboration avec le «Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música» un Prix de Composition Musicale et avec l'Association des Amis du Colegio de España un Prix d'Interprétation Musicale. Avec la Chambre Officielle de Commerce d'Espagne en France il publie tous les ans un concours d'Arts Plastiques et de Photographie pour l'acquisition d'une œuvre créée par un des artistes de notre Institution.

Le Colegio de España a une capacité d'hébergement pour 137 résidents, soit en chambre individuelle, soit en chambre double, soit en appartement.

## **HISTORIQUE:**

Le Colegio de España est intégré à la Cité Internationale Universitaire de Paris, complexe de résidences d'étudiants regroupés dans un vaste parc. La CIUP a été créée dans un but précis: en faire une petite société universitaire de nations au sein de laquelle grâce aux échanges d'idées et d'activités et à la connaissance mutuelle, la jeunesse des différents pays du monde se comprendrait et n'aurait plus à s'affronter.

Ce projet se met en place dans les années 20 à l'issue de la 1<sup>ère</sup> guerre mondiale. La Cité va très tôt avoir parmi ses résidences celle qui représentera l'Espagne.

C'est pendant ces mêmes années que se crée en Espagne un Comité d'Amitié hispano-français précisément dans le but de convaincre les Autorités Espagnoles du bien fondé du projet.

Le 15 juillet 1927, la création du Colegio de España est décidée par Royal Décret Loi. Les travaux commencent en 1929, le Roi Alfonso XIII avait au préalable, personnellement choisi le terrain.

Les travaux vont prendre un nouvel essor à l'époque Républicaine – c'est à ce moment historique que le Gouvernement espagnol donne un nouvel élan au secteur éducation – et tout particulièrement à partir du moment où le projet est confié à Alberto Jiménez Fraud, que le Gouvernement avait nommé Directeur de plusieurs résidences d'étudiants, parmi lesquelles, la bien connue «Residencia de Estudiantes» de Madrid.

Le Colegio de España est officiellement inauguré le 10.04.1935.

À la suite des événements politiques en France de mai 68, le Colegio de España cessa toute activité jusqu'à 1985 où le Gouvernement Espagnol décide d'investir dans la reconstruction du Colegio. Le 16 octobre 1987, les Rois d'Espagne, Juan Carlos et Sofía, et le Président de la République, François Mitterrand, accompagnés des Ministres d'Education des deux pays, inaugurent la deuxième étape du Colegio de España de la Cité Internationale Universitaire de Paris.



