

**BOLETÍN**  
de la  
**SOCIEDAD CASTELLONENSE**  
**DE CULTURA**  
**SUPLEMENTO LITERARIO**



**SUMARIO**

1. Acerca de «Los ríos profundos», de José M.<sup>a</sup> Arguedas.
2. Fuente cervantina en una comedia valenciana de Guillem de Castro.—3. Fragmentos de un Discurso Crítico.—4. Nota cervantina.—5. Alguns «volàtils» a la poesia de Bernat Artola.
6. Aspectos de la Ciencia Moderna: La aporía de Zenón y el principio de Heisenberg.—7. Breve manual de oficios y discursos para un hombre del siglo veinte.—8. Poemes.—9. Leopold Neumann.—10. (Un) Diálogo de Tú a Tú.—11. El Xocolate.

DEPOSITO LEGAL: CS 3 - 1958

CASTELLON  
AÑO 1983 - N.º 3

## SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CVLTVRA

Fundada en 1919

Fundador y Tesorero Contador: *Angel Sánchez Gozalbo*

Presidente: *Casimiro Meliá Tena*

Secretario: *Vicente Forcada Martí*

Director del Boletín: *Eugenio Díaz Manteca*

Director del Suplemento Literario: *José Luis Aguirre Sirera*

Patrocina el Suplemento Literario:

*Fundación Balaguer Gonel, Hermanos*

Edita: *Sociedad Castellonense de Cultura*

Diseño Portada: *Amparo Dolz*

Dirigir correspondencia a: *Apartado de Correos n.º 16  
Castellón de la Plana (España)*



**BOLETIN**  
DE LA  
SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CVLTVRA  
**SUPLEMENTO LITERARIO**  
AÑO 1983 - N.º 3

**Acerca de «Los ríos profundos»  
de José M.<sup>a</sup> Arguedas**

M.<sup>a</sup> LUISA BURGUERA NADAL

**I. — José M.<sup>a</sup> Arguedas o la superación del indigenismo**

1. *El indigenismo: sus raíces sociológico-culturales.*
2. *La autenticidad de José M.<sup>a</sup> Arguedas llevada hasta los límites de la forma.*

**II. — Los ríos profundos: una cosmovisión esperanzada**

1. *La génesis de una nueva mitología y su relación con la época.*
2. *Su realismo tridimensional.*
3. *El personaje central, ¿protagonista o hilo conductor de la obra?*

**I. — José M.<sup>a</sup> Arguedas o la superación del indigenismo**

1. *El indigenismo: sus raíces sociológico-culturales*

Si pretendemos comprender la originalidad de Arguedas indudablemente nos debemos ocupar de la corriente narrativa a través de la cual va a tomar expresión su obra, ya sea como reacción o superación de la misma.

Situémonos en la época modernista; sabemos que una característica de este movimiento cultural es el amor a lo exótico, lo extraño, lo extravagante, es pues, lógico que se interesen por el indio pero como muy bien afirma Vargas Llosa: «lo que les llevó a utilizarlo como motivo literario, fue justamente, la diferencia».<sup>1</sup> Así nos ofrecerán un testimonio caricaturesco, totalmente falso; habría mucho de curiosidad, de desdén, de «snobismo» en todo este interés hacia el indígena.

Por otra parte coincide el modernismo con el apogeo del hispanismo, es decir, con la justificación de la conquista y la valoración de los aportes españoles a la historia del Perú.

Lógicamente, pronto surge una reacción contra esto; aparece un grupo de escritores que se proponen elaborar una literatura indígena. Sería interesante citar algunos nombres: Icaza (*Huasipungo*), López y Fuentes (*El indio*), Augusto Céspedes (*El metal del diablo*), Alcides Arguedas (*Raza de bronce*), Fernando Chaves (*Plata y bronce*), Vallejo (*Tungsteno*) y otros como Fallas, Gallegos, Lomboy, Ribera, Uribe, Piedrahita.\*

En todas estas novelas, señala Dorfman, «el interés principal es mostrar la opresión. En estos pedazos de vida destrozada, aniquilados, anonadados, aplastados, vejados, en estos indios ingenuos, engañados, inconscientes del mundo en que viven, se enfatiza la pasividad, la acumulación de sufrimientos, la falta absoluta de control sobre los acontecimientos».<sup>2</sup> Sin embargo, esta visión no sólo se debía a las condiciones históricas de la época, según Dorfman, sino que entra en juego un factor importante: el determinismo naturalista; así el hombre aparecerá como un ser abofeteado por el medio en que vive y por su propia naturaleza.

En el mundo de esta novelística aparecerá el inicio como algo estético, casi externo, sin movimiento o cambio. «Cuando por fin en la última página de la obra, los indios se rebelan, es un impulso ciego, instintivo, inútil, un último intento desesperado por no ser despojados del último reducto de tierra que les va quedando... ya se han cerrado todos los caminos, examinado todas las alternativas y ahora contra su voluntad, con rabia y resignación, ya que saben que morirán, infructuosamente deciden luchar».<sup>3</sup>

A pesar de la concepción heroica de la que parecen alimentarse estas novelas, Vargas Llosa les echa en cara dos defectos capitales: el parasitismo ideológico, ya que se alimentaban de aquello que querían combatir y el enfrentar a los prejuicios de la literatura costeña y blanca un sistema equivalente de prejuicios serranos e indigenistas, llegando así a una especie de maniqueísmo deformador de la realidad. Vargas Llosa afirma tajantemente: «y el Perú no es español, ni indio sino las dos cosas»,<sup>4</sup> y por tanto resulta algo irreal querer fundar una literatura peruana exclusivamente en función de una de las comunidades culturales, aunque, y esto no lo duda nadie, el proceso de integración sea muy lento.

El mismo autor alude a la posición intelectual y emocional de los indígenas con respecto al indio; no estaban en condiciones de hablar de él con naturalidad.

Por otro lado, al detestar el formalismo modernista, reaccionarían concentrando su atención en el contenido y «acabaron escribiendo con los pies, olvidando que un poema o una narración deben justificarse estéticamente para ser eficaces vehículos ideológicos».<sup>5</sup>

---

\* Señalados por Ariel Dorfman. Ver bibliografía.

José M.<sup>a</sup> Arguedas va a ser el primero en romper este círculo vicioso en que había caído la literatura peruana.

¿Cómo ve Arguedas al indio?, ¿qué visión nos ofrece de él? Fundamentalmente parte de una posición no distante, próxima; no hay consideración, benevolencia; «Arguedas es un escritor objetivo pero a partir de una adhesión primera y radical con el indio»;<sup>6</sup> consigue por primera vez reemplazar a los indios abstractos y subjetivos de los modernistas e indigenistas, por personajes reales, por seres concretos. Y lo va a realizar a través de los determinantes que le configuran social y humanamente el paisaje, esencialísimo en sus obras, y su estado social. Así crea una visión totalizadora del indio, una visión a la que verdaderamente se puede calificar de realista literariamente. «Lo que más debemos agradecerle — afirma Vargas Llosa — es que haya sabido expresar al indio cómo es en realidad: un ser múltiple».<sup>7</sup>

En cuanto al estado social del indio, muestra la rebelión pero no como resultado de tremendos abusos sino como una ofensiva decidida por parte de los indígenas de instaurar un nuevo orden social y humano cuyas raíces están en el ser propio del indio. Esto es fundamentalísimo y señala una gran diferencia entre su obra y la de los indigenistas; como afirma Dorfman «no se trata de una reacción biológica sino de una acción originaria»<sup>8</sup> y más adelante: «Donde termina la obra de Ciro Alegría, Jesús Lara, Icaza y otros, ahí es donde empieza la rebelión de José M.<sup>a</sup> Arguedas.»<sup>8</sup>

Y es así precisamente, porque logra crear un concepto de la dignidad del indio hasta entonces desconocido. En la obra que nos ocupa, hay fragmentos reveladores; cuando comienza el motín de las mujeres dirigido por D.<sup>a</sup> Felipa, Ernesto exclama: «una inmensa alegría y el deseo de luchar, aunque fuera contra el mundo entero, nos hizo correr por las calles»;<sup>9</sup> ante el canto del «zumbayllu», un instrumento indio, afirma: «pero ese canto no te oprime, te arrastra, como a buscar a alguien con quien pelear».<sup>10</sup>

La solución propuesta hasta entonces era que el indio se civilizara, que se equiparara con el hombre blanco; entonces es cuando podrá luchar al incorporarse al mundo opresor; para Arguedas el indio es quien precisamente es superior. La novelística anterior le prepara el camino; era necesario desmitificar al indio; rechaza tanto la visión sentimental, como la concepción de que era un ser salvaje e irredimible. «Arguedas, debió de crear un nuevo mito, un mito verdadero esta vez y no falso, la leyenda contemporánea de la rebelión en pos de una nueva humanidad».<sup>11</sup>

Partiendo de lo anterior, Arguedas narra las consecuencias de esa decisión de resistir y lo hace teniendo en cuenta el campo de posibilidades que le ofrecen las tendencias de la nueva novela hispanoamericana.

Señala Dorfman que en esta actitud del autor existe como una especie de continuación de la tradición de la época barroca, al destacar esencialmente la vertiente de la posibilidad de lo heroico; pero este aspecto lo veremos más adelante.

Lo esencial por ahora es el hacer notar el hecho de que narra la liberación de América enraizada en su propia conciencia autóctona, algo verdaderamente de carácter épico.

Al narrar esta lucha no apela a los sentimientos humanitarios de nadie. El indio se basta a sí mismo, es su propio futuro. La novela anterior se preocupaba

por desarrollar una actitud política en el público. Mostraba un estado estático y suponía que el cambio que se llevaría a cabo en el mundo del indígena sería por obra del lector. Arguedas por el contrario, cree que el cambio se producirá precisamente en el mundo del lector por la presencia del indígena e «incorpora esa transformación al mundo literario, que no es estático sino desenvolvimiento revolucionario, movimiento progresivo».<sup>11</sup>

Hay aquí una tergiversación: el mundo de la barbarie es superior al de la civilización. «La barbarie es la imaginación, la civilización, el cómodo sillón del lector».<sup>12</sup>

Y más adelante afirma Dorfman: «el personaje liberará al lector porque la ficción que narra Arguedas es la epopeya de la realidad profunda».<sup>12</sup>

## 2. *La autenticidad de José M.<sup>a</sup> Arguedas llevada hasta los límites de la forma*

Si indudablemente la biografía de un autor condiciona la obra, tal vez en éste el factor vida alcance máxima importancia. Detengámonos pues un poco en ella.

Nace el 18 de enero de 1911 en San Pedro de Andahuaylas; su padre, abogado y juez de 1.<sup>a</sup> Instancia se vuelve a casar con una viuda. El autor considera que su infancia fue «al mismo tiempo que desgraciada, inmensamente feliz».\*

Dice él mismo: «mi madrastra que no era mala sino simplemente madrastra, tenía hijos y yo era un intruso. No me trató mal por cruel, sino porque así es el ser humano. A mí me hacía dormir en la cocina entre los indios. Por otro lado yo tenía 4 años y la servidumbre, los indios vieron en mí una especie de semejante suyo, puesto que era una persona maltratada y menos apreciada, como ellos. Entonces pude oír quechua en cuentos que se contaban, canciones que se cantaban; toda la inmensa sabiduría que en realidad tiene un pueblo de nueve siglos en ejercicio de la inteligencia y de las manos, como es el nuestro peruano.»

Habló quechua hasta los 8 años; en sus escritos posteriores, relata una ofensa de su hermano que le causó gran impacto. El pequeño José M.<sup>a</sup> le acompañaba a visitar a una de sus amantes que vivía en una chacra cercana; «él iba en un caballo maravilloso comprado a cambio de 40 toros y 100 carneros y a mí me hacía ir montado en un burro que se le llamaba Azulejo, creyendo que con eso me humillaba sin sospechar que el Azulejo y yo éramos amigos, que cuanto más tiempo estuviésemos juntos, éramos los dos felices».

Al regreso, su hermano le acusó de robarle el poncho de vicuña y le arrojó, ya en la estancia, el plato de comida a la cara diciéndole: «no vales lo que comes».

Cuenta que salió, cogió el riachuelo Yuaypumayu y se internó en un maizal, tendiéndose sobre la tierra a llorar, pidiendo la muerte.

Comienza sus estudios primarios con su hermano Arístides y continúan las pendencias familiares.

A los 13 años hace un viaje acompañado de su padre y se comunican con el paisaje y con los indios.

En 1931 ingresa en la Universidad, poco después muere su padre y se emplea como auxiliar en la oficina central de correos de Lima.

---

\* Los datos biográficos proceden de un artículo de Justo Alejo, publicado en la revista *Triunfo* (ver bibliografía); pero el autor del mismo no señala las fuentes utilizadas.

En el 37 es encarcelado como preso político; dos años más tarde recoge y publica folklore del Cuzco; por estas fechas es director de la revista *Palabra*; después de publicar *Yawar Festa* en 1941, permanece cinco años sin escribir, vuelve con *Mitos, Cuentos y Leyendas peruanas* en 1947, *Diamantes y pedernales*, en 1954 y otras obras.

En 1958, viene a España becado por la UNESCO, reside en Bermillo y Muga de Sáyago; de esta estancia resultará su tesis doctoral: «Las comunidades de España y el Perú», excelente estudio socio-antropológico, relacionado con el colectivismo agrario.

Este mismo año publica *Los ríos profundos*; durante diez años fue profesor en la Universidad de San Marcos y en 1964 publica *Todas las sangres*, considerada por algunos críticos como su obra maestra.

Dos años más tarde intenta suicidarse sin resultado positivo, hasta que el 29 de noviembre de 1969 en la Universidad Agraria se dispara un tiro en la sien; muere el 2 de diciembre; la víspera había dicho que dejaba de trabajar, de luchar, de escribir...

Alejo, el autor del artículo, afirma: «murió de muchas cosas, de tantas cosas... Pero difícil sería afirmar que muriera de sí mismo, de geóismo; alguien parafraseando a Unamuno, ha dicho que Arguedas murió de Perú. Nosotros nos inclinamos a pensar con Vallejo, que murió de vida».<sup>13</sup>

Pero veamos lo que afirma el mismo Arguedas respecto a su literatura, o mejor respecto a su vocación literaria:

«Mi niñez transcurrió en varias de estas aldeas en que hay 500 indios por cada terrateniente. Yo corría en la cocina con los "lacayos" y "concertados" indios y durante varios meses fui huésped de una comunidad. Describir la vida de aquellas aldeas, describirla de tal modo que su palpitación no fuera olvidada jamás, que golpeará como un río en la conciencia del lector. Los rostros de los personajes estaban claramente dibujados en mi memoria, vivían con exigente realidad, caldeados por el gran sol, como la fachada del templo de mi aldea en cuyas hornacinas ramos de flores silvestres agonizan. ¿Qué otra literatura podría hacer entonces y aún ahora un hombre nacido y formado en las aldeas del interior? ¿Hablar de las náuseas que padecen los hombres vencidos por cuanto de monstruoso ha acumulado el hombre en las grandes ciudades o tocar adormilantes campanillas?»<sup>14</sup>

No pueden ser más expresivas las palabras del propio autor. Indudablemente nos hallamos ante un escritor auténtico; el drama que narra en la obra que nos ocupa es una vivencia, algo vital; sea o no una experiencia autobiográfica, y no creo que eso importe mucho, Arguedas se identifica con el tema, lo enfoca desde adentro tratándolo al mismo tiempo con gran dignidad artística.

En el prólogo a *Yawar Festa*, nos cuenta la decepción que sufrió, después de escribir su primer libro en castellano; hasta tal punto llega su honestidad literaria que no cree verdadero un mundo expresado en un lenguaje que no fuera el suyo propio, el de ese mundo del que es expresión. Siente como una especie de horror ante la palabra que consume la obra, cuando aquélla no es inmanente a ésta.

El problema consistía entonces en encontrar un estilo que permitiese reconstruir en español y dentro de perspectivas culturales occidentales, un mundo cuyas

raíces son diferentes y hasta opuestas; sin duda, el obstáculo principal era el idioma.

El propio Arguedas afirma: «fue en aquellos días, después de la publicación de mi primer libro, en que leí *Tungsteno*, de Vallejo y *Don Segundo Sombra*, de Guiraldes. Ambos libros me alumbraron el camino». <sup>15</sup> Y más adelante: «¿En qué idioma se debía hacer hablar a los indios? Sin duda, no es castellano. Yo volví el problema creándoles un lenguaje castellano especial, que después ha sido empleado con horrible exageración en trabajos ajenos». <sup>16</sup>

La solución estaba en encontrar en español un estilo que por su sintaxis, su ritmo y su vocabulario, se asemejara al idioma indio, el quechua. «Así — afirma Vargas Llosa — pudo recrear en español el mundo íntimo del indio, su sensibilidad, su psicología, su mítica». <sup>17</sup>

Pero, ¿cómo realiza esto? Fundamentalmente se basa en la ruptura de la sintaxis tradicional que cede paso a una organización de las palabras, dentro de la frase, no de acuerdo a un orden lógico, sino intuitivo, no racional, sino emocional; ahora los conceptos se van a derivar de las sensaciones.

Pero oigamos a Arguedas y su justificación formal: «¿Es que acaso soy un partidario de la indigenización del castellano? No. Mas existe un caso real en que el hombre de estas regiones, sintiéndose extraño ante el castellano heredado, se ve en la necesidad de tomarlo como un elemento primario al que debe modificar, quitar y poner hasta convertirlo en un instrumento propio». <sup>18</sup>

No obstante, esto plantea una cuestión: el peligro del regionalismo frente a la universalidad; ante esto el escritor afirma: «¿Existe en el fondo de esa obra el rostro verdadero del ser humano?... esto es lo esencial... la universalidad podrá tal vez tardar mucho, sin embargo, vendrá». <sup>19</sup>

Y más adelante: «no se trata pues de una búsqueda de la forma en su acepción superficial y corriente sino como problema del espíritu de la cultura, en estos países en que corrientes extrañas se encuentran y durante siglos no concluyen por fusionar sus direcciones sino que forman estrechas zonas de influencia, mientras en lo hondo y lo extenso, las venas principales fluyen sin ceder». <sup>19</sup>

Vemos pues, cómo con gran ética profesional, Arguedas se plantea el problema de la forma, no como anteriormente hemos visto ha afirmado, como algo puramente estético o tal vez, apurando un poco más, experimentalista, sino como algo profundamente suyo, de su pueblo, de su raza. No es un ardid literario ni un afán de estilo, ni la acción de trasponerse para sumergirse en el inconsciente colectivo de un pueblo. Arguedas ve así el mundo y así lo expresa. «Algo extraño, fascinante — afirma Fernando Alegría — en su complejo significado estético y lingüístico aconteció en el proceso como si su idioma español viniera poblado de vocablos fantasmas, duendes que al tirar las palabras, despertaran toda clase de mágicas reverberaciones. Arguedas, el autor de *Los ríos profundos*, es el representante máximo del nuevo realismo mágico hispanoamericano». <sup>20</sup> Es algo curioso y sin duda interesante el hecho de que Alegría lo califique como «el escritor más importante del Perú en la actualidad».\*

Y decimos curioso porque en España no es un novelista demasiado conocido. También nos asombró que Manuel Pedro González en un artículo de la obra conjunta de varios críticos *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, lo compa-

\* En *La novela hispanoamericana*. (Ver bibliografía).

rased con Vargas Llosa, sin duda de renombrada fama en nuestro país; «La novela de Arguedas — afirma — nos deja una impresión de autenticidad, de sinceridad, de cosa vivida o profundamente sentida que no descubrimos en la de Vargas Llosa».<sup>21</sup> Indudablemente Arguedas se identifica con el tema, lo enfoca desde dentro, lo que no quiere decir que estamos quitando mérito literario a la obra de Vargas Llosa. La autenticidad de Arguedas es distinta, es una visión desde otra perspectiva y a ello aludiremos más adelante.

Lo esencial es que la obra de Arguedas es eminentemente pura, auténtica; constituye una búsqueda simultánea de la belleza, y sobre todo de la verdad, de modo que nos atreveríamos a afirmar que hay una identificación entre las dos en el autor.

Es una obra íntimamente ligada a una vida, la vida de un hombre honesto y comprometido consigo mismo.

## II. — Los ríos profundos: una cosmovisión esperanzada

### 1. *La génesis de una nueva mitología y su relación con lo épico*

Arguedas rechaza tajantemente la realidad cotidiana, rutinaria, de todos los días y se lanza a la creación de un mundo estético que vaya más allá de lo tangible.

La novela anterior habrá sido: «documento denunciador, cartel de propaganda, llamada de atención hacia los más graves problemas sociales dirigida a las masas, lectura como excitante a la acción inmediata».<sup>1</sup> Pero Arguedas se aleja del documento, de la fotografía; para alcanzar lo heroico hay que exagerar, hay que salirse de las dimensiones pequeñas, hay que crear gigantes, y sobre todo hay que distanciarse del método «naturalista-nativista-tipicista-vernacular», en palabras de Carpentier.\*

Está lejos de todo esto; pretende crear un arte único, nuevo, que no se corresponda exactamente con la realidad, sino que encarne el deber ser de lo real y esto lo va a realizar a través de las categorías de lo épico.

La épica a su vez pide la elevación de lo cotidiano a mito; he aquí pues la cosmovisión del autor que podríamos representar gráficamente así:

Creación estético-vivencial

↑

épica

↑

mitología

↑

realidad cotidiana.

Este sistema tiene por objeto provocar en el receptor el «pasma épico» como le llama Ariel Dorfman.

Su objeto más trascendente será como en toda épica, sobreponerse al universo. El papel que va a jugar la naturaleza es inmenso; Dorfman lo identifica al de

\* Según señala Dorfman en su artículo. (Ver bibliografía).

«deus ex machina» de la épica antigua pagana o cristiana. Así, «la intervención de los ríos, las montañas, el aire, las aves, la tierra misma, equivale a la intervención divina en los poemas épicos anteriores. La armonía entre macro y microcosmos comunicados por la magia verbal indígena, y la inocencia madurada, sitúa la novela en la zona que está más allá de lo visible o cotidiano».<sup>2</sup>

El hombre queda ligado a lo sobrenatural por medio de la profecía, forma mágica que se sirve de la imaginación, de la intuición.

En *Los ríos profundos*, se condensa toda una gran creación mitológica pero fundamentalmente ésta queda atraída en dos elementos grandemente significativos: la tierra o la montaña y el agua o el río, que, precisamente, da título a la obra.

Su «leitmotiv» es la vida mitológica de las sierras cuzqueñas. Fernando Alegría afirma: «La montaña de Arguedas es bruja. La suya es una operación delicada en la que los mitos no asumen acciones directas sino que permanecen escondidos, como formas humanas en la sombra y hablan o simplemente suenan dentro de las piedras, en los muros, en las campanas, en los ríos, en los animales. La acción de la montaña es lenta y acumulativa».<sup>3</sup>

Ernesto, el niño protagonista, busca en la montaña la fuente de los poderes numerosas veces en la obra; lo mismo hará con el río Pachachaca, «puente sobre el mundo»; así cuando Ernesto ingresa en el Colegio de Abancay, ante un futuro que se le anuncia hostil, ante una soledad contra la que no puede luchar, quiere identificarse con el río, con la naturaleza: «¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente que marcha por el más profundo camino terrestre!»,<sup>4</sup> o cuando afirma: «Durante muchos días después me sentía solo, firmemente aislado. Debía ser como el gran río: cruzar la tierra, cortar las rocas, pasar, indetenible y tranquilo, entre los bosques y montañas y entrar al mar, acompañado por un gran pueblo de aves que cantarían desde la altura».<sup>5</sup>

Por otra parte, los protagonistas participan de la característica épica de la ambición orgullosa; igualmente mientras más poderoso sea el adversario más grande será el triunfo del héroe indio; Ernesto deberá luchar contra todo, él está completamente solo; otra característica es la cantidad de personajes secundarios cuya única función es servir de obstáculo para los dos bandos en pugna.

«Según C. S. Lewis — señala Dorfman —, en *A Preface to Paradise Lost*, una característica fundamental de lo que él llama la época secundaria o escrita, en contraposición a la homérica u oral, es que estos momentos tratados son únicos, irrepetibles, arquetípicamente significativos. Ya vemos que Arguedas a pesar de que su obra es una novela y no un poema épico, trata de crear un mundo irrepetible y épicamente único».<sup>6</sup>

Pero, ¿qué hay debajo de todo este mundo?, ¿qué es lo que lo sostiene? La acción épica tiene sentido porque existe una jerarquía valorativa, algo en torno a lo cual gira todo este mundo, es decir hay algo como elemento sustentador cuya esencia reside en la valoración cualitativa de un sistema basado en la raíz íntima del ser indio, del ser hombre.

«Según Bowra — cita Dorfman — los poemas épicos nacen en una edad de reforma moral y tratan de establecer arquetipos sociales, modos de enfrentar

la realidad perpleja que se vive, buceando en lo legendario para encontrar allá la orientación necesaria».<sup>7</sup>

Tal vez Arguedas sea el único o uno de los pocos escritores actuales que se enfrentó con el mundo actual desde la perspectiva de lo épico y quizá lo haga porque lo que narra es una esperanza al futuro de su nación, al futuro de América, y esto, indudablemente, requiere caracteres épicos.

## 2. *Su realismo tridimensional*

En primer lugar tendríamos la aparición en la obra de una tensión ocasionada por la contradicción entre lo que los hombres creen acerca de la realidad misma que ellos viven, una creencia naturalmente falsa, y la realidad llamémosle social; en la novela *la Iglesia*, que aparece como una envejecida e hipócrita institución, será la encargada de educar a los jóvenes, de ir deformándoles el futuro.

Doríman en un artículo comparativo de nuestra obra con *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, encuentra abundantes semejanzas; «en ambas novelas — dice — el objetivo de los protagonistas sigue siendo cumplir el ideal de sus mayores».<sup>8</sup>

En segundo lugar, Arguedas cree en la realidad del mundo y cree en ella desde el momento en que existe una lucha por conquistar el poder en un mundo objetivo; en esto va en contra de la novela actual contemporánea; el autor no duda de ese mundo; «tal vez — dice Dorfman — muchos años después, cuando el héroe colectivo de Arguedas domine el universo y controle efectivamente sus destinos natural y social, quizá entonces se planteará la duda que ahora aqueja a Vargas Llosa, tal vez algún día preguntará, ¿y este mundo por el cual he luchado, es real, existe, y yo mismo, acaso existo?»<sup>9</sup> Pero en el mundo de Arguedas, no caben estas preguntas; son seres titánicos, que en su mismo quehacer encuentran respuesta a sus dudas. Su pregunta es, ¿cómo se liberará mi pueblo de sus opresores? Tal vez ¿cómo se liberó Ernesto del mal que nacía en su interior? Para el autor la existencia de la opresión es prueba de que la realidad existe.

Quizá la diferencia esté en que para Arguedas la subversión de la literatura es social en su sentido profundo de liberación, en tanto que para Vargas Llosa, la subversión es literaria, individual. Lo que sí es seguro es que en ambos encontramos un intento por comprender el mundo peruano actual. Y si hay diferencias es porque precisamente son dos individualidades distintas. Arguedas trasciende estas dos dimensiones en algo superior, en la creación de un mundo poético nuevo a través de la lirización de esa realidad.

Para él, lo mismo que para Vargas Llosa, la realidad tiene algo de cárcel.

Pero frente a esa especie de agobiante sensación de claustrofobia, coloca el mundo indígena, la fe, el amor, la magia, la naturaleza... todo un mundo creado en un supremo acto de la imaginación. Lo mágico se apodera de la estructura misma de su mundo; ese irrealismo que es una superación del realismo a través del lirismo mítico, se manifiesta a lo largo de toda la obra y sin duda en los personajes, que como hemos visto, poseen cierta dimensión épica incluso en su forma de hablar: lo hacen con solemnidad, con un cierto primitivismo apasionado y lejano, con claridad y sobre todo con persuasión. «Lo que en los novelistas crio-

llistas era un afán de regionalismo y buscar costumbres lingüísticas, exóticas, es en Arguedas la forma de distanciar al lector de un mundo ya lejano y épico por su tema y sus situaciones».<sup>10</sup>

Así pues, Arguedas indiscutiblemente crea en un mágico ambiente una realidad cargada de significaciones de trascendencia social. No es una novela documento pero tampoco creo que lo que pretende sea «conmover estéticamente al lector» como dice Dorfman; más bien creo que pretende conmoverlo humana y literariamente: Arguedas no es un esteticista.

Por otra parte, el estado de nostalgia, de añoranza, de sollicitación del pasado hace que la realidad más vivida no sea la inmediata sino la pretérita, esto determina también ese lirismo fundamental que envuelve la obra, ese tono poético y esa idealización constante de las cosas pasadas contribuyendo así a la creación de ese mundo tan propio del autor.

### 3. *El personaje central: ¿protagonista o hilo conductor de la obra?*

Sabemos que la novela moderna se pronuncia en contra del héroe previamente formado; hoy los héroes son seres problemáticos, sin perfiles distintivos; el personaje-héroe correspondía a una sociedad individualizada; a la sociedad actual le corresponde un ser «cosificado», cuya existencia individual ya no tiene importancia.

Arguedas en el aspecto de la formación previa del héroe difiere un poco de la corriente actual, pues si bien lanza a la vida a un niño, éste a pesar de su innegable inmadurez, cosa por otra parte perfectamente lógica, se libra de la cosificación por el carácter épico que impregna su personalidad. Así como en la novela europea y norteamericana, el héroe deviene un ser superficial, adocenado, agobiado hasta el punto de no tener conciencia de esa absurdidad que lo rodea, aquí no; Ernesto quiere vivir y lucha por ello; su funcionalidad radica en el símbolo del indio, del serrano, está en función de esa colectividad. Ahora bien, no creo que, como dice Vargas Llosa, el personaje protagonista de *Los ríos profundos* sea la ciudad de Abancay, puesto que Ernesto no sucumbe ante el grupo, siempre hay una individualidad y nada menos que de carácter épico, lo que no lo libra de ser un personaje problemático.

El autor ha sabido mostrar el espíritu colectivista del indio a través de un individuo que es a la vez hilo conductor de la obra pero que no deja de ser protagonista de la misma.

El problema fundamental del protagonista es ante todo su soledad, la incommunicación total revestida de caracteres épicos.

Vargas Llosa lo define como «una presencia aturdida por la violencia con que chocan a cada instante, dos razas, dos culturas, dos clases en el grave escenario de los Andes».<sup>11</sup> Subjetivamente es solidario de los indios que lo criaron, pero objetivamente, lo es de los blancos; el mundo se le convierte en una contradicción, llega a no sentirse entre sus semejantes, a imaginar incluso que no pertenece a la raza humana.

También podrá hablarse de dos etapas de su vida, la primera, muy breve, en la que viaja con su padre y es inmensamente feliz; hay fragmentos de un extra-

ordinario lirismo descriptivo; Arguedas se regodea ante el paisaje, ante su grandeza y gravedad. Ernesto ignora la dualidad de ese mundo; no ha tenido ocasión de planteársela; la llegada a Abancay la pone de manifiesto; Ernesto descubre entonces su soledad, pero no se abandona a ella, tiene que vivir; la solución la va a encontrar a través de dos medios: el refugio interior, y el intento de comunicación con el mundo exterior, con la naturaleza.

La primera vía le lleva hacia una constante operación de rescate del pasado; «Ernesto — dice Vargas Llosa — es consciente de esa naturaleza suya refractaria a lo actual, pasadista, y a menudo intuye su futuro condicionado por ella. Habla de sí mismo en pasado como se habla de los muertos porque él es una especie de muerto».<sup>12</sup>

Se produce un retraimiento consciente en el ánimo del protagonista por medio de la ensoñación.

Arguedas sugiere que el hombre debe soñar puesto que «a través de lo mágico, de la imaginación original y originaria, a través del acto poético que funde al hombre con el universo puede salir del abismo de hiel cada vez más hondo y extenso de la realidad cotidiana».<sup>13</sup>

Ernesto se entusiasma ante la naturaleza pareciendo incluso que llegue al éxtasis místico.

Llosa apunta una concepción animista del mundo debajo de todo ello; indudablemente ese idealizar hasta sacralizar plantas, animales y objetos procede directamente del universo indio. «Su mitad india, dice, le provoca una inclinación a renegar de la razón como vínculo con la realidad y a preferir oscuras intenciones y devociones mágicas».<sup>14</sup>

El mundo no es racional, sino absurdo y los medios que va a utilizar para comunicarse con él tampoco van a ser racionales; de ahí el irracionalismo, el fetichismo; por otra parte su condición de desamparo alimenta ese irracionalismo constantemente.

Pero lo más significativo es que mediante todo este proceso, el héroe se enfrenta y logra el triunfo sobre la maldad, sobre la crueldad de un ancho mundo que extermina pájaros e indios, sobre el viejo que puede aniquilar a un pongo con un orden, sobre el Lleras, sobre el Padre Director, sobre el Ejército y sobre la peste, símbolo de todas las fuerzas del mal.

«El niño — dice Dorfman — logra abolir las trampas de la muerte, porque para Arguedas el hogar está en cada hombre y nunca desaparece la solidaridad con la gran familia de la naturaleza».<sup>15</sup>

Para Arguedas es más fuerte ese hogar universal que todas las fuerzas destructivas que aíslan al individuo, que lo arrojan al desamparo.

Frente al viejo y todo su poder y riqueza están los muros del Cuzco, la campana María Angela; frente al internado, el recuerdo de su padre: «Porque cuando andábamos juntos el mundo era de nuestro dominio, su alegría y sus sombras iban de él hacia mí».<sup>16</sup>

Así vencerá incluso a la misma muerte, como los indios cuando invocan al K'arwarusu, ante cuyo nombre desaparece el señor de la muerte.

Existe una profunda convicción de que el ser humano pertenece a la estructura del cosmos y no puede nunca quedar abandonado. En los mayores momentos de desesperante soledad, Ernesto visita un puente y un río que «despejaban mi

alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños, se borraban de mi mente todos los malos recuerdos... y así renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo, subía la terrible cuesta con pasos firmes. Iba conversando mentalmente con mis viejos amigos lejanos: don Maywa, don Demetrio, Pumaylly, don Pedro Kokechi que me criaron, que hicieron mi corazón semejante al suyo».<sup>17</sup>

He aquí el sentido de la soledad; ésta ha sido necesaria para la unión con el universo. Arguedas trasciende el problema del enfrentamiento blanco-indio, trasciende la lucha social, que sólo plantea para llegar mucho más lejos creando una verdadera epopeya india y sobre todo abre las puertas hacia una nueva esperanza: la posibilidad de que el hombre venza al destino. Para ello ha sido necesaria la lucha continua y desgarrada de Ernesto. Vargas Llosa afirma: «todo el horror de las alturas serranas está en *Los ríos profundos*, es la realidad anterior, el supuesto sin el cual el desgarramiento de Ernesto sería incomprensible. La tragedia singular de este niño es un testimonio indirecto de aquel horror: es su producto».<sup>18</sup>

Así pues, José M.<sup>a</sup> Arguedas nos ha dejado el legado de una obra llena de vida, de autenticidad, verdaderamente literaria y sobre todo llena de esperanza.

Al final de la obra, la peste es arrastrada por la corriente: «por el puente colgante de Auquibamba, pasaría el río en la tarde. Si los colonos con sus imprecaciones y sus cantos, habían aniquilado a la fiebre, quizá, desde lo alto del puente la vería pasar arrastrada por la corriente, a la sombra de los árboles. Iría prendida en una rama de chachacomo o de retama, o flotando sobre los mantos de flores de pisonay que estos ríos profundos cargan siempre. El río la llevaría a la Gran selva, país de los muertos ¡como al Lleras!».<sup>19</sup>

## BIBLIOGRAFIA

(Entre paréntesis, las abreviaturas utilizadas).

ALEGRIA, FERNANDO. — *La nueva novela hispanoamericana*, siglo xx, Centro editor de América latina, Buenos Aires, 1967 (Alegría, La novela hispanoamericana.)

ALEGRIA, FERNANDO. — «Der Zauberberg en la literatura hispanoamericana», *Literatura y revolución*, Fondo de cultura económica, México, 1970, (Alegría, Literatura y revolución.)

ALEGRIA, FERNANDO. — *Historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones De Andrea, 3.<sup>a</sup> edición, México, 1966. (Alegría, Historia de la novela hispanoamericana.)

ALEJO, JUSTO. — «El fin del comunismo». *Triunfo*, n.º 586, Madrid, 1973, pp. 40-43. (Alejo, El fin del comunismo.)

ARGUEDAS, JOSE M.<sup>a</sup>. — «Prosa en el Perú contemporáneo», *Panorama actual de la literatura hispanoamericana*. Editorial Fundamentos, Caracas, 1971. (Arguedas, Prosa en el Perú contemporáneo.)

- ARGUEDAS, JOSE M.<sup>a</sup>. — «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», *Yawar Festa*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1968. (Arguedas, Yawar Festa.)
- CAMPOS, JORGE. — «El Perú de José M.<sup>a</sup> Arguedas», *Insula*, n.º 222, p. 11.
- DORFMAN, ARIEL. — «José M.<sup>a</sup> Arguedas y Mario Vargas Llosa dos visiones de una sola América». *Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Anaya, Madrid, 1971. (Dorfman, José M.<sup>a</sup> Arguedas, y M. Vargas Llosa.)
- GONZALEZ, MANUEL PEDRO. — «La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional». *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, Tezontle, Fondo de cultura económica, México, 1967. (M. P. González, Coloquio...)
- SANCHEZ, LUIS ALBERTO. — *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Gredos, Madrid, 1968. (L. A. Sánchez, Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.)
- SANZ VILLANUEVA, SANTOS. — *Tendencias de la novela española actual*. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1973.
- VARGAS LLOSA, MARIO. — «Tres notas sobre Arguedas», *Nueva novela latinoamericana*, tomo I, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1972.

#### TEXTO UTILIZADO

- ARGUEDAS, JOSE M.<sup>a</sup>. — *Los ríos profundos*. Biblioteca clásica y contemporánea, Editorial Losada, Buenos Aires, 1972.

## CITAS TEXTUALES

### APARTADO I

- 1 Vargas Llosa, 3 notas..., p. 30.
- 2 Dorfman, José M.<sup>a</sup> Arguedas y M. Vargas Llosa, p. 144.
- 3 Dorfman, Op. cit., p. 144.
- 4 Vargas Llosa, Op. cit., p. 32.
- 5 Vargas Llosa, Op. cit., p. 35.
- 6 Vargas Llosa, Op. cit., p. 39.
- 7 Vargas Llosa, Op. cit., p. 42.
- 8 Dorfman, Op. cit., p. 145.
- 9 Arguedas, Los ríos profundos, p. 98.
- 10 Arguedas, Los ríos profundos, p. 74.
- 11 Dorfman, Op. cit., p. 146.
- 12 Dorfman, Op. cit., p. 156.
- 13 Alejo, El fin del comunismo, p. 42.
- 14 Arguedas, Yawar Festa, p. 13.
- 15 Arguedas, Yawar Festa, p. 14.
- 16 Arguedas, Yawar Festa, p. 16.
- 17 Vargas Llosa, Op. cit., p. 40.
- 18 Arguedas, Yawar Festa, p. 14.
- 19 Arguedas, Yawar Festa, p. 15.
- 20 Alegría, La novela hispanoamericana, p. 55.
- 21 M. P. González, Coloquio, p. 102.

### APARTADO II

- 1 Dorfman, Op. cit., p. 152.
- 2 Dorfman, Op. cit., p. 155.
- 3 Alegría, Literatura y revolución, p. 56.
- 4 Arguedas, Los ríos profundos, p. 69.
- 5 Arguedas, Los ríos profundos, p. 68.
- 6 Dorfman, Op. cit., p. 197.
- 7 Dorfman, Op. cit., p. 156.
- 8 Dorfman, Op. cit., p. 137.
- 9 Dorfman, Op. cit., p. 159.
- 10 Dorfman, Op. cit., p. 154.
- 11 Vargas Llosa, Op. cit., p. 43.
- 12 Vargas Llosa, Op. cit., p. 49.
- 13 Dorfman, Op. cit., p. 140.
- 14 Vargas Llosa, Op. cit., p. 50.
- 15 Dorfman, Op. cit., p. 141.
- 16 Arguedas, Los ríos profundos, p. 64.
- 17 Arguedas, Los ríos profundos, p. 68.
- 18 Vargas Llosa, Op. cit., p. 53.
- 19 Arguedas, Los ríos profundos, p. 244.

No hemos tenido en cuenta la Introducción de Mario Vargas Llosa: «José M.<sup>a</sup> Arguedas, entre sapos y halcones» (1967), a la edición de «Relatos Completos», de Alianza Editorial, Madrid, 1983.

## Fuente cervantina en una comedia valenciana de Guillem de Castro

PILAR MARCO

EN mi estudio «Fuentes literarias de las comedias valencianas de Guillem de Castro», señalo que el dramaturgo valenciano toma directamente de Cervantes temas para tres de sus comedias, escritas antes de fijar su residencia en Madrid. Es un porcentaje alto, sólo superado por los temas cuya fuente es el Romancero.

Es norma en Guillem, como de los autores contemporáneos suyos, quitar y/o añadir elementos de las fuentes, tanto referentes al asunto como a los personajes, independientemente de que el tema base sea un drama de honor o una tragedia. Por ello, además de fijar las fuentes nos interesa destacar el tratamiento que da Guillem tanto al tema como a los personajes e ideología.

Aunque el tema para sus comedias haya sido tratado por autores lejanos en el tiempo, Guillem lo toma de una edición, revisión, o derivaciones próximas. Para sus comedias de tema carolingio tendrá como fuente, más que «Orlando furioso», los romances ariostescos que aparecen en colecciones de romances editados en su siglo como los de Andrés de Villalta, Timoneda o del «Romancero historiado», de Lucas Fernández (de ahí toma la «locura de Roldán» que Guillem, de forma similar, nos da en algunas obras).

Por ello, recién publicadas obras de Cervantes nos dará comedias con temas cervantinos.

Con estos temas, Guillem escribirá tres comedias: «Don Quijote de la Mancha» (con un segundo título, «Los hijos trocados», que aparece en los últimos versos de la comedia), «El curioso impertinente» y «La fuerza de la sangre». Las dos primeras tomadas de la máxima obra cervantina «El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha» y la tercera de la novela ejemplar del mismo título.

Las fechas en que fueron escritas las comedias nos las da Bruerton en su estudio «The chronology of the comedias of Guillen de Castro» (Hispanic Review).

Para la comedia «Don Quijote de la Mancha», nos da la fecha 1605-1608 (más probable 1605-6). La misma fecha da para la comedia «El curioso impertinente». Y para «La fuerza de la sangre», 1613 (1614 como fecha tope).

Fijándonos en las fechas, vemos que Guillem escribió sus comedias recién publicadas las obras de Cervantes.

Los títulos de las tres comedias remiten directamente a las obras cervantinas, sobre todo la primera y tercera. El tema de la segunda, «El curioso impertinente», es antiquísimo, tratado por muchos autores, pero en su estudio, veremos cómo

Guillem no toma nada de las fuentes lejanas, ni siquiera de Ariosto o del «Crotalón», más cercanas a él, sino de la obra cervantina nada más publicarse.

Así pues, acotaré debidamente la fuente cervantina de la comedia de Guillem «Don Quijote de la Mancha» y pasaré a continuación a resaltar el tratamiento que da el autor valenciano tanto al tema en sí, como a los personajes y a la ideología. No haré aquí el análisis teatral de la obra.

## «DON QUIJOTE DE LA MANCHA»

Esta comedia aparece en la 1.<sup>a</sup> parte de las obras de Guillem, publicada en 1618, junto con otras once. Y como ya he indicado, escrita en el mismo año o en el siguiente, de la primera edición de la máxima obra de Cervantes, según indica Bruerton.

La comedia está dividida en tres Jornadas. El cómputo de escenas es el siguiente: 19 escenas en la Jornada 1.<sup>a</sup>, 23 en la Jornada 2.<sup>a</sup> y 20 en la 3.<sup>a</sup>.

La fuente cervantina la daré respecto al tema y a los personajes:

### 1. Tema

El tema o asunto base de la comedia es la historia de Cardenio que Guillem toma de la 1.<sup>a</sup> parte de «El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha». Esta historia ocupa en la obra cervantina un número considerable de capítulos. Aparece por primera vez Cardenio ante D. Quijote, Sancho y el cabrero (tras las aventuras de los cabreros en Sierra Morena) en el capítulo XXIII, y termina la historia en el capítulo XLVII en donde los protagonistas de la historia de Cardenio despiden a D. Quijote, enjaulado, de regreso a su casa acompañado de Sancho, el Cura y el Barbero.

Para la comedia, Guillem toma la historia de Cardenio y Lucinda que implica a otra pareja, Dorotea y el Marqués D. Fernando. Cervantes nos da a estos personajes conviviendo con D. Quijote y Sancho en la venta de Maritornes, después de haber encontrado a Cardenio y Dorotea en el monte. El autor valenciano no nos dará nada de lo que ocurre en la venta, y los contactos entre los seis personajes principales tendrán lugar en espacios abiertos. El final feliz de esta historia, Cervantes nos la da en la venta (cap. XXXVI) y Guillem en casa del Duque, padre de uno de los protagonistas.

De esta forma Guillem toma como asunto primordial la historia de Cardenio, y las acciones de D. Quijote y Sancho, como marginales, o no aparecen en la comedia.

Los lugares dramáticos en Cervantes son: Sierra Morena (del cap. XXIII al XXXII) y la venta en la que trabaja Maritornes (del cap. XXXIII al XLVII). Guillem nos da lugares dramáticos diferentes y en mayor cantidad. Los lugares exteriores, son varios, distantes. Campo o monte, diferentes, para darnos los encuentros de D. Quijote con Dorotea, Cardenio y Lucinda. Los espacios cerrados, interiores, son: la casa del Duque y la de Lucinda.

La reconciliación de las parejas que en Cervantes tiene lugar en la venta

(cap. XXXVI), en Guillem ocurre en casa del Duque. Le es necesario este cambio de escenario porque resolverá el asunto como Cervantes, pero tras el esclarecimiento de las diferencias sociales entre Cardenio y Lucinda, enredo introducido por Guillem, y que tiene carácter doméstico por haber sido «trocado» el protagonista por el Marqués desde sus nacimientos.

La dinámica de la comedia y el mismo proceso dramático tal como nos los da Guillem, necesita más espacios dramáticos.

Señalaré la fuente cervantina de la comedia en dos vertientes. En primer lugar la referente a la historia de Cardenio y en segundo lugar a las apariciones de D. Quijote y Sancho.

En Cervantes la historia de Cardenio es contada por éste a D. Quijote en tiempo pasado, desde el presente de Cardenio-loco, en dos capítulos, el XXIV y el XXVII. Esta historia se entrecruza con la de Dorotea, huida de su casa, disfrazada de hombre, tras haber sido forzada por el Marqués, contada por ella al Cura y al Barbero en el capítulo XXVIII. A partir de este momento nos da Cervantes la historia de Cardenio-loco y Dorotea huida, en tiempo presente, coincidiendo en la acción, espacio y tiempo con D. Quijote, Sancho, el Cura... Y así transcurre la estancia en la venta de todos los protagonistas (cap. XXXIII al XLVII) donde tendrá lugar la reconciliación de las parejas de la historia amorosa en el capítulo XXXVI, y la consecución del propósito del Cura y del Barbero de llevar a D. Quijote a su casa, gracias a la ficción de la princesa Micomicona (cap. XXX, XXXV, XXXVII y XLVI).

Guillem nos da el proceso narrativo presentando la historia de Cardenio y Dorotea desde su inicio (declaración de amor de Cardenio y Lucinda. Jornada 1.<sup>a</sup>, escena 1.<sup>a</sup>). En las dos primeras Jornadas nos da la historia amorosa que en Cervantes está narrada en pasado. La Jornada 3.<sup>a</sup> presenta el discurso narrativo cervantino, en tiempo presente, que corresponde a la locura de Cardenio (cap. XXIV) y la penitencia de D. Quijote como Beltenebros (cap. XXV) que en la comedia aparecen en la escena 5.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> respectivamente, terminando con la despedida del hidalgo (cap. XLVII), última escena de la comedia.

Esta 3.<sup>a</sup> Jornada refleja las acciones llevadas a cabo por los seis protagonistas principales, a través de los 25 capítulos cervantinos. Es por ello que en esta Jornada tienen mayor presencia en escena D. Quijote y Sancho que en las anteriores. En la 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup>, sus apariciones son esporádicas y sin protagonismo.

Podemos resumir lo anteriormente expuesto de la siguiente forma:

Jornadas 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup>: Historia pretérita de Cardenio (cap. XXIV y XXVII).  
Historia pretérita de Dorotea (cap. XXVIII).

Jornada 3.<sup>a</sup>: Discurso real y en presente (cap. XXIII, XXV, XXVI, XXIX, XXX, XXXI, XXXV, XXXVI, XLVI y XLVII).

Los capítulos no señalados corresponden a episodios cervantinos que no aparecen en la comedia de Guillem:

— Novela leída en la venta, «El curioso impertinente».

— La historia narrada por sus protagonistas, el Cautivo y Zoraida.

- La historia que tiene lugar en la venta del «oidor» y Clara, doncella de 16 años.
- Los hechos de D. Quijote en la venta: lucha con los odres de vino; el barbero recupera su bacía, yelmo de Mambrino para D. Quijote, y que el Cura comprará por 8 reales; un cuadrillero reconoce a D. Quijote como el buscado por la Santa Hermandad; la vigilancia que D. Quijote hace del Castillo (venta) y las burlas de Maritornes y de la hija de los venteros.
- Acciones relacionadas con la historia de la princesa Micomicona.

Guillem nos da las historias amorosas siguiendo a Cervantes, dejando pequeños sucesos, o sólo insinuándolos. Y añadirá un «enredo», propio de la comedia, el que produce las diferencias sociales entre Cardenio y Lucinda, Dorotea y el Marqués.

Las apariciones de D. Quijote en las dos primeras Jornadas no corresponden a los capítulos cervantinos en los que se nos da la historia de Cardenio por ser hechos pasados y por lo tanto tendremos que buscar su fuente en otros capítulos de la obra de Cervantes.

En la Jornada 1.<sup>a</sup> aparece D. Quijote por primera vez en la escena 13.<sup>a</sup> y es apaleado por los lacayos del Marqués por defender a Dorotea. Encontramos al final del capítulo IV y en el V de Cervantes la fuente para esta primera aparición. Al finalizar el capítulo IV D. Quijote es apaleado por un mozo de mulas de los mercaderes de Toledo. En el siguiente capítulo, mal herido el caballero, tiene lugar una nueva forma de locura al creerse otra persona. Hay un desdoblamiento de personalidad al creerse Baldovinos ante un labrador que lo socorre y que lo llevará a su casa. El dramaturgo valenciano mantiene con bastante exactitud este desdoblamiento de personalidad siguiendo el espíritu cervantino. De la escena 17.<sup>a</sup> hasta la 19.<sup>a</sup>, última de la 1.<sup>a</sup> Jornada, D. Quijote ante Sancho se cree Baldovinos y cuando llega hasta él el Duque para socorrerle lo toma por el Marqués de Mantua, su tío carnal.

Guillem reproduce versos de los popularísimos romances de Valdovinos y del Marqués de Mantua que Cervantes nos da en el capítulo V:

D. Quijote: «¿Dónde estás, señora mía  
que no te duele mi mal?» (Jor. 1.<sup>a</sup>, esc. 17.<sup>a</sup>)

Y refiriéndose al Duque:

D. Quijote: «¡De Mantua noble Marqués!  
¡Oh mi buen tío carnal!» (Jor. 1.<sup>a</sup>, esc. 19.<sup>a</sup>)

Guillem introduce al Cura y al Barbero en la escena 18.<sup>a</sup> de esta Jornada encontrando a D. Quijote, herido, y creyéndose Baldovinos. Estos personajes relatarán al Duque (Marqués de Mantua para D. Quijote-Baldovinos) la historia de este hidalgo fingiendo que lo confiesan. En esta historia brevísima, nos dan sus señas de identidad, su locura debida a las lecturas de Libros de Caballerías e incluso la quema de los libros de su biblioteca (cap. VI de la obra cervantina), sin referirse al escrutinio.

Termina la 1.<sup>a</sup> Jornada de la comedia llevando el Duque a D. Quijote a su tienda para cuidarlo de sus heridas. Exactamente como termina el capítulo V cervantino. Sólo cambia el lugar donde descansará: en Cervantes será en la casa del hidalgo, cuidado por la sobrina y el ama.

Esta 1.<sup>a</sup> Jornada nos da la historia de Cardenio y Dorotea (cap. XXIV, XXVII y XXIX) más la presentación de D. Quijote para lo cual Guillem toma como fuente el final del capítulo IV y V e incluso referencias al VI.

En la Jornada 2.<sup>a</sup>, en la escena 7.<sup>a</sup> aparecen D. Quijote y Sancho ante una casa, la de Dorotea, que el hidalgo toma por castillo (igual que en el cap. XVI toma la venta por castillo). En las escenas 13.<sup>a</sup> y 14.<sup>a</sup>, D. Quijote acompañará durante la noche a la dueña, doncella y escudero, todos criados de Lucinda. La conversación se mantiene a un nivel serio por parte del Caballero y burlón por parte de los criados. Le siguen la corriente y si D. Quijote se cree Leandro, la doncella dice ser Ero. Por segunda vez nos presenta Guillem un segundo desdoblamiento. En la 1.<sup>a</sup> parte de la obra de Cervantes encontramos también un segundo cambio de personalidad: en el capítulo VII D. Quijote cree ser Reinaldos, herido por Roldán, pero no he encontrado alusión ninguna a Leandro. Esta personalidad que adopta D. Quijote en la comedia le permitirá a Guillem dar una escena, la 18.<sup>a</sup>, que superará en comicidad cualquier «locura» del personaje cervantino.

En la 3.<sup>a</sup> Jornada, Guillem nos da la actuación de D. Quijote que en la obra cervantina comienza en el capítulo XXIII, el encuentro con Cardenio-loco en Sierra Morena, en la escena 7.<sup>a</sup>. Encontramos alusiones a otros hechos y dichos que no pertenecen a los capítulos de esta historia sino a otros anteriores:

— En la escena 5.<sup>a</sup> hablan de la Insula (1.<sup>a</sup> alusión cervantina en el cap. VII).

— En la misma escena, Sancho se queja de los palos de los «sangüeses» (capítulo XV).

— Alusión a los objetos de Cardenio (una maleta y un cojín o bolso de mano) encontrados por el Caballero y su escudero y que Sancho no quiere devolver (escena 6.<sup>a</sup>, «prendas»), que Cervantes da en el capítulo XXIII.

En el encuentro de D. Quijote con Cardenio-loco, Guillem sólo nos dará las quejas del amante, quejas expresadas por medio de preguntas sin respuestas, ya que la historia, en presente, de sus amores y desgracias ha sido dramatizada en las dos primeras Jornadas. El discurso de Cervantes es narrativo y el de Guillem es un lamento de sus desgracias.

Al igual que Cervantes, Guillem interrumpe el monólogo de Cardenio y nos lo presenta «furioso» y apalea a sus pacíficos oyentes (cap. XXIV de Cervantes, escena 8.<sup>a</sup> de la comedia).

Los dos autores nos dan inmediatamente el propósito de D. Quijote de hacer penitencia como Beltenebros (Amadís) en la Peña Pobre por sinsabores de Ariana. Esta referencia al cambio de nombre de Amadís nos lo da Cervantes en el capítulo XV y en el XXV. Guillem toma frases de Cervantes: «Dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto (penitencia), ¿qué hiciera en mojado?» (cap. XXV). Y Guillem:

D. Quijote: *«Que, pues sin haberme dado  
ocasión, el juicio trueco  
y hago estas cosas en seco,  
¿qué hubiera hecho en mojado?»* (Jorn. 3.<sup>a</sup>, esc. 9.<sup>a</sup>)

Podemos decir que Guillem sigue a Cervantes en este pasaje, no sólo en cuanto a acciones sino en cuanto al pensamiento del Caballero. Así, prefiere ser Amadís (Bertenebros) y no Roldán porque éste tenía motivos para su locura (infidelidad de Angélica y celos por Medoro); ni él ni Amadís habían recibido agravio de sus damas. La penitencia es para moverlas a su favor.

Tanto el mandato del Caballero a Sancho para que lleve la carta a Dulcinea, su penitencia hasta que llegue la respuesta que le satisfaga, esparcir las armas, rasgar sus vestiduras, dar cabezadas a unas peñas para que Sancho lo notifique a Dulcinea... lo da Guillem en la escena 9.<sup>a</sup> y Cervantes en el capítulo XXV.

Guillem abandona el discurso narrativo de Cervantes hasta el encuentro de Sancho con el Cura y Barbero en la venta (cap. XXVI) que en la comedia sitúa en un lugar indeterminado pero que, la presencia de Cardenio que cuenta a estos personajes la boda de Lucinda con el Marqués (esc. 10.<sup>a</sup> Cervantes, cap. XXVII), nos hace suponer que es un espacio abierto, campo o monte. En la escena 11.<sup>a</sup> traman estos personajes «engañar» a D. Quijote para poderlo llevar a casa (final del cap. XXVI y principio del XXVII).

El encuentro de los protagonistas antes citados con Dorotea, disfrazada de hombre, nos lo da Cervantes en el capítulo XXVIII y Guillem en la escena 12.<sup>a</sup>. La diferencia está en que Guillem sólo da los lamentos de la dama junto con el final de la boda del Marqués y Lucinda porque la historia de sus desgracias ha sido dramatizada en las dos Jornadas anteriores. El relato del final de la boda de Lucinda, su fidelidad a Cardenio, es el motivo, en los dos autores, del reconocimiento de Dorotea y Cardenio y el fin de la locura de éste (cap. XXIX). Al final de la escena 12.<sup>a</sup>, todos los personajes preparan el «engaño» para llevar a D. Quijote a su casa (cap. XXIX).

El Caballero penitente vuelve a aparecer en la escena 13.<sup>a</sup> de la Jornada 3.<sup>a</sup> con un monólogo haciendo referencia al paisaje que le rodea y que recuerda el parlamento cervantino cuando el protagonista elige el lugar de penitencia (capítulo XXV); el monólogo, en el que habla de ser poeta, es momento de espera a la llegada de Sancho. Irrumpe el escudero (esc. 14.<sup>a</sup>) para prepararlo ante la llegada inminente de una princesa.

Cervantes, en el capítulo XXIX, explica directamente al lector en qué va a consistir el «engaño» (ya en el cap. XXVII nos lo da, pero sin la participación de Dorotea). Sin embargo, Guillem, no entera al público de la ficción que llevará a cabo Dorotea al presentarse como la princesa Micomicona, lo deja en «suspense» para sorprenderlo en la escena 15.<sup>a</sup>; plasmando su sentido de teatralidad.

El «engaño» cervantino es más denso en cuanto que D. Quijote y la princesa Micomicona conviven en la venta y muchas acciones del protagonista están relacionadas con este asunto. Guillem, en la escena 15.<sup>a</sup> da de forma muy sucinta la historia de esta princesa, narrada por ella, y de forma aún más escueta el propósito del Caballero-penitente de defenderla de su enemigo el gigante Gatarau.

En la escena 17.<sup>a</sup>, el Marqués y máscaras atacan a los demás protagonistas

de la historia, y D. Quijote querrá defenderlos. Será retirado por Sancho inmediatamente, solucionándose el conflicto sin su participación. (Cervantes no da este acontecimiento.)

Será ya en la última escena de la comedia, número 20.<sup>a</sup>, ya resuelto el conflicto amoroso de las dos parejas, donde el Caballero de la Triste Figura, metido en una jaula de garruchas y acompañado del Cura y del Barbero, pasará por la escena. Un «criado» lo despedirá como «loco». D. Quijote, creyéndose encantado y con más fama, profetizará:

D. Quijote: *«¡Oh celestial profecía!  
Contento voy; que mi fama  
volará menos no estando  
la mi persona encantada!»* (Jorn. 3.<sup>a</sup>, esc. 20.<sup>a</sup>)

Cervantes nos da la «profecía» en el capítulo XLVI en el momento que es metido en la jaula D. Quijote.

La despedida emocionada de D. Quijote a los personajes con los que ha convivido en la venta (cap. XLVII) no aparece en la comedia de Guillem. La solución de las historias amorosas es el verdadero final de la comedia (esc. 19.<sup>a</sup>) y que Cervantes resuelve en el capítulo XXXVI.

## 2. Personajes

El autor valenciano se permite hacer unos cambios sustanciales. Estos afectan a los personajes de la historia amorosa en cuanto a su condición social, o a su calidad como persona humana. Respecto a D. Quijote podemos saber cómo «veían» a este personaje sus primeros lectores.

### 2.1. Cardenio-Marqués

Cervantes nos da estos personajes en su condición de nobles, unidos, en principio, por una amistad ensalzada en Cardenio. Guillem introduce un cambio sustancial al presentarlo como villano al servicio del Duque y amigo de su hijo el Marqués.

Los dos autores nos presentan el conflicto amoroso creado por el apetito carnal, el deseo del Marqués de gozar a Dorotea, labradora, y engañando a Cardenio para casarse con Lucinda. Guillem añadirá, desde la 1.<sup>a</sup> escena de la 1.<sup>a</sup> Jornada, la diferencia social en la pareja Cardenio-Lucinda. A la traición del Marqués, el autor valenciano añade un escollo más, la condición social de Cardenio. Para Cervantes, referente a la segunda pareja amorosa, no existe problema para un final feliz; Dorotea, labradora, casará con el Marqués.

La personalidad de Cardenio en la comedia será la misma cervantina pero adquirirá unos matices que lo diferenciarán.

Cardenio, en sus relaciones con el Duque, su señor, manifestará máximo respeto y sumisión, obediencia a sus designios, e igual respecto al Marqués, por

su condición de villano. Preparando el final de la comedia («los hijos trocados» es su segundo título) nos dará un villano dotado de todas las virtudes propias del noble.

Su nobleza de espíritu aparece confirmada en la comedia, por sus actitudes, las alabanzas del Duque y por contraste con las «villanías» del Marqués a las que Cardenio responde siempre con amistad, bondad y sumisión. Sólo el Cardenio «loco» dirigirá sus lamentos violentos contra el que ha procurado su mal.

Guillem prepara desde la primera escena a este personaje para dar un prototipo de nobleza. El final se resolverá dándole la nobleza social. Para ello se verá obligado a dar los mismos postulados, pero de signo contrario, a la personalidad del Marqués. Su espíritu será villano desde su primera aparición en escena. El final será dar la villanía social a este personaje.

Cardenio ante el Duque siente respeto y amor filial («soy tu esclavo, soy tu hechura / y te sirvo con el alma». Jorn. 1.<sup>a</sup>, esc. 4.<sup>a</sup>).

Ante el Marqués, su rival, le entregará su espada en el momento de enfrentamiento. Su respeto incondicional le impide batirse con el Marqués, incluso en defensa de Lucinda (Jorn. 3.<sup>a</sup>, esc. 17.<sup>a</sup>).

Ante Lucinda, noble, será un amante sumiso. Se sabe correspondido pero perderá la confianza cuando la vea dispuesta para la boda con el Marqués. Cervantes y Guillem ponen en boca de Cardenio las quejas por la infidelidad de la mujer que cambia su amor por un pretendiente más rico (en Cervantes) o noble (en Guillem).

Cardenio-loco adoptará dos actitudes tanto en la historia cervantina como en la comedia:

— En momentos será el enamorado dolido por la inconstancia de la amada. El tono de sus penas de amor será melancólico y doliente.

— En otros momentos, será loco furioso que atacará de forma violenta a las personas que lo escuchan y dará un tono desesperado a sus quejas.

Su locura desaparecerá cuando sepa por Dorotea de la fidelidad de Lucinda. Su vuelta a la cordura, su bondad, le permite ser dichoso aun sin llegar a gozar del amor de Lucinda (Jorn. 3.<sup>a</sup>, esc. 12.<sup>a</sup>). Diferente es en Cervantes. Cardenio, al enterarse por Dorotea de la fidelidad de su amada, ve resuelto su problema y el de la labradora: espera que el cielo «nos restituya lo que es nuestro» (cap. XXIX).

Una nota negativa encontramos en el Cardenio de espíritu noble de la comedia: se avergüenza de ser hijo de Lisardo por su condición de villano (Jorn. 1.<sup>a</sup>, esc. 11.<sup>a</sup>).

El Marqués, durante el discurso dramático, será el hijo del Duque. En el final de la comedia será villano, hijo de Lisardo, que lo había trocado por Cardenio, hijo del Duque.

En la comedia es un prototipo de maldad desde el momento en que aparece en escena. No así Cervantes que lo presenta noble y así terminará en la historia, aunque su comportamiento sea malvado. Su comportamiento con D. Quijote será generoso y noble.

La maldad de este personaje está resaltada en la comedia por la falta de amor y respeto hacia su padre el Duque. Su desamor y cobardía ante el peligro y necesidad del padre, llegará al máximo cuando desee su muerte para gozar más

y mejor de sus privilegios. Violento y déspota no duda en mandar a sus criados que maten a D. Quijote (Jorn. 1.<sup>a</sup>, esc. 13.<sup>a</sup>), tildado de loco, o a su padre cuando le recrimina su maldad (Jorn. 3.<sup>a</sup>, esc. 18.<sup>a</sup>).

Cervantes no necesita recalcar tanto su villanía. Abusa de su poder gozando de Dorotea, abandonándola sin cumplir su palabra de casamiento, y por medio de astucias y engaños, procura poseer a Lucinda, pero con respecto a su padre el Duque su actitud es correcta, y su generosidad y bondad hacia D. Quijote es manifiesta. Su condición noble propicia el final feliz al reconocer su culpa ante los demás personajes. En el momento final de la reconciliación (cap. XXXVI) nadie le recrimina al Marqués sus fechorías después de que solicite el perdón de Dorotea.

Los dos galanes de la comedia difieren de los cervantinos porque Guillem marca las características propias de las dos clases sociales que representan. Da la condición de infame al personaje noble, para luego darnos su auténtico linaje, villano; dará condición de nobleza al villano Cardenio porque será noble, hijo del Duque.

## 2.2. *Lucinda y Dorotea*

Las damas de la comedia no difieren de las cervantinas porque no presentan cambios sustanciales. Están dotadas de virtudes nobles tanto Lucinda, que socialmente lo es, como Dorotea, labradora.

La Dorotea cervantina es un personaje activo, fuerte y decidido. Su actividad es más marcada desde el momento que asume la ficción de la princesa Micomicona. En Guillem, al eliminar todas las acciones que tienen lugar en la venta de Maritornes, queda más igualada a Lucinda, personaje más pasivo pese a su decisión de morir tras el casamiento obligado con el Marqués. El suicidio no tendrá lugar ni en la comedia ni en la obra de Cervantes al sufrir un desmayo.

La diferencia que podemos encontrar en la Lucinda de Guillem con respecto a la cervantina viene dada por la condición social de su amante en la comedia. Su fidelidad, su amor declarado a Cardenio desde la primera escena, sólo tendrá un momento de duda. Su condición social le impide casarse con un villano. Cuando se entera que Cardenio es hijo de Lisardo, criado del Duque, exclama: «¿en quién he puesto los ojos!» (Jorn. 1.<sup>a</sup>, esc. 9.<sup>a</sup>). Pero reaccionará saltándose las normas sociales. Para hacerse perdonar por ese momento de duda dirá que el estar pendiente de las normas sociales supone honradez.

En los dos autores Dorotea adopta una actitud defensiva ante el acoso del Marqués. Se defiende del privilegio de los nobles de gozar de las villanas. No cede hasta que el Marqués le da su palabra de casamiento y ante testigos.

En la comedia aparece Dorotea «sirviendo» a Lucinda, no en Cervantes, sin saberlo. Lucinda, desde una ventana, entregará un papel a un mozo para que busque a Cardenio. En Cervantes el mozo buscará al amante. En la comedia, el mozo es Dorotea disfrazada de hombre quien llevará el papel a Cardenio.

En la escena 17.<sup>a</sup> de la Jornada 3.<sup>a</sup>, las dos damas están dispuestas a luchar contra el Marqués, ante la actitud pasiva de Cardenio, actitud de sumisión ante el noble. Acción violenta que Cervantes no da al no ser Cardenio villano.

Con respecto a D. Quijote, las dos protagonistas se muestran dulces y com-

pasivas, al igual que Cervantes. Pero Guillem añade, en algunos momentos, la risa de estas mujeres ante la figura, parlamentos y «locura», del protagonista cervantino.

Guillem, dramaturgo, nos da un juicio de valor respecto a la representación que Dorotea hace de la princesa Micomicona y que no he encontrado en Cervantes. Este nos da la «ficción», pero Guillem añade sentido de teatralidad al «fingimiento». Da el aplauso de los demás protagonistas, convertidos en espectadores, tras el trabajo bien hecho de Dorotea:

Cardenio: *«bien lo hizo Dorotea.*

Barbero: *Con mucho donaire habló.* (Jorn. 3.<sup>a</sup>, esc. 15.<sup>a</sup>)

### 2.3. *Don Quijote y Sancho*

Los dos protagonistas máximos de la obra de Cervantes aparecen por primera vez en la comedia en la escena 13.<sup>a</sup> de la Jornada 1.<sup>a</sup>. Irrumpen en la historia de Dorotea en el momento en que el Marqués quiere hacer suya, por la fuerza, a Dorotea. En la acotación a esta escena nos presenta a D. Quijote «en Rocinante y vestido como lo pintan en su libro». Guillem intentará ser fiel a Cervantes, incluso en el vestido.

Hasta la escena 19.<sup>a</sup> y última de esta Jornada, Guillem presenta el personaje a los espectadores, dando datos de su historia personal, fuera del texto de la historia amorosa, base de la comedia, como ya he indicado anteriormente. Nos da su historia personal, sus desdoblamientos de personalidad, su locura y penitencia e incluso reproduce, fonéticamente su habla.

A lo largo de la comedia, pretende el autor, que la figura del Quijote inspire lástima, piedad. Marca la comicidad del personaje llegando a ridiculizarlo en una escena.

Produce risas en las protagonistas y sus criados (Jorn. 2.<sup>a</sup>, esc. 15.<sup>a</sup>), como las podemos encontrar en otras mujeres y criados de la obra cervantina. Pero es invención de Guillem el desdoblamiento de personalidad cuando se cree Leandro y va en busca de Ero. En la escena 18.<sup>a</sup> de la Jornada 2.<sup>a</sup>, Guillem ridiculiza al personaje para conseguir la carcajada del público. Desnudo D. Quijote, nos dice la acotación: «Va nadando por el tablado, como si estuviera dentro del agua». La acción movería a risa, pero ¿qué pasaría cuando le oyeran decir: «¿no nado como una pluma?»?

Logra Guillem comicidad en las respuestas que Sancho da a su amo. Da el contrapunto realista e incluso zafio, a las alusiones que D. Quijote expone en todo lo referente a caballeros andantes, Orden de caballería, sus desdoblamientos, sobre lo que «ve»...

Sirvan dos ejemplos para ilustrar lo que está presente en la comedia:

D. Quijote: *«¿no ves cómo brama el mar?  
Oye... escucha... ¡Pobres barcos,  
qué borrasca van pasando!*

Sancho: *Sólo escucho estar cantando  
a las ranas destos charcos.* (Jorn. 2.<sup>a</sup>, esc. 18.<sup>a</sup>)

D. Quijote: *«Roldán con celos eternos  
de su Angélica o Medoro,  
fué bramando como toro.*

Sancho: *Y lo sería en los cuernos».* (Jorn. 3.<sup>a</sup>, esc. 9.<sup>a</sup>)

El tono jocosos, cómico e incluso ridículo que da Guillem, representa la lectura del personaje de Cervantes de sus contemporáneos.

### 3. Ideología

Cervantes nos muestra una historia amorosa, desgraciada en un principio para tres personajes, por el apetito lujurioso del cuarto personaje. La fidelidad de Lucinda y el empeño de Dorotea de recuperar su honor serán las fuerzas que consigan el final satisfactorio. Y la amistad que Cardenio profesa al Marqués propicia que éste abuse de ella, engañando al amigo confiado. Amor, fidelidad, honor, amistad... vencen a la maldad, astucia, abuso, lujuria...

Guillem, además, introduce un elemento desestabilizador alejándose de Cervantes. El cambio social de los protagonistas masculinos de la historia, introduce en la comedia otro tema que Cervantes no se plantea. Guillem sí porque, nos encontramos en muchas de sus comedias alusiones a las diferencias sociales de los protagonistas y las normas que rigen la sociedad. Podrán los personajes saltarse las normas durante el desarrollo dramático, pero el final de la comedia será el sometimiento a ellas (característica de la comedia barroca).

Guillem crea la intriga nacida del cambio de dos niños al nacer y establece el conflicto de las diferencias sociales de los amantes. La sociedad, a quien va dirigida la obra, le obliga a que la maldad del Marqués recaiga sobre un villano y que Dorotea case con uno de su clase. Para ello, con el trueque, implica también a Cardenio. Lo único que ha querido variar de la historia cervantina es el casamiento entre noble y labradora. Cervantes ni se lo plantea.

La comedia es didáctica sobre este tema. En varias escenas nos da juicios de valor referentes al respeto de las normas sociales instituidas y que se han de respetar. Las damas quisieran cambiar a Cardenio en noble (Jorn. 1.<sup>a</sup>, esc. 11.<sup>a</sup>) y al Marqués en villano (Jorn. 1.<sup>a</sup>, esc. 12.<sup>a</sup>) para estar dentro de las normas. Lucinda no encuentra honrado prescindir del sentimiento de clase (Jorn. 1.<sup>a</sup>, esc. 11.<sup>a</sup>). También Cardenio aconsejará al Marqués que no case con Dorotea después de abusar de ella; la solución es buscarle marido villano (Jorn. 2.<sup>a</sup>, esc. 2.<sup>a</sup>). El didacticismo de la comedia, respecto a las normas sociales, se ampliará a las referentes entre siervo y señor; respeto y sumisión de Cardenio a su señor el Duque e incluso a su rival el Marqués, a lo largo de la comedia.

La amistad entre Cardenio y el Marqués está manifiesta en los dos autores pero destacaremos que en Guillem, esa amistad está coartada y reprimida por la condición de villano de Cardenio. Esta amistad obliga a este personaje a defender al Marqués ante su padre que lo aborrece y le lleva a confiarle sus cartas de amor a Lucinda. La «locura» de Cardenio se produce en el momento que llega al convencimiento que Lucinda no le es fiel y cómo ha sido engañado por el amigo.

El amor, en la comedia y en la historia cervantina, se presenta bajo dos facetas: amor fiel, incluso hasta la muerte o la locura, representado por Cardenio, Lucinda y Dorotea, y amor-apetito, deseo lujurioso del Marqués hacia las damas de la comedia.

En cuanto al discurso dramático de D. Quijote y Sancho, Guillem nos da fielmente las aseveraciones que Cervantes pone en boca de sus personajes respecto a la Orden de Caballería y las virtudes de los caballeros; palabras de ensalzamiento. Así, en la escena 13.<sup>a</sup> de la Jornada 1.<sup>a</sup>, se define como Caballero andante, tan bueno como Amadís, y enumera sus obligaciones como tal.

Don Quijote, tras las respuestas cómicas y groseras de Sancho, lo define teniendo en cuenta que la forma que tiene de ver las cosas y juzgarlas, es propio de su baja condición (Jorn. 2.<sup>a</sup>, esc. 18.<sup>a</sup>).

Guillem nos da la locura de D. Quijote por medio de los desdoblamientos de personalidad: Baldovinos (Jornada 1.<sup>a</sup>); Leandro (Jornada 2.<sup>a</sup>); Beltenebros (Jornada 3.<sup>a</sup>). Sigue a Cervantes, menos en la de Leandro de la que ya hemos hablado. Y como en la obra cervantina, el D. Quijote de la comedia explica estas transformaciones como norma, «en nuestra caballería... cosas encantadas se transforman cada día...» y «si era, sano, Don Quijote / soy, ferido, Baldovinos» (Jornada 1.<sup>a</sup>, esc. 17.<sup>a</sup>).

En la comedia no aparece momentos en que la «locura» de este personaje se muestre de forma violenta (no aparece la lucha con los odres, por ejemplo, ya que nada de lo que ocurre en la venta aparece en la comedia). La «locura» de Cardenio, como en Cervantes, aparece bajo los dos signos ya apuntados: melancólico, dolido... o violento, dando golpes a quienes lo escuchan pacientes: Don Quijote, Sancho y el cabrero (villano en la comedia).

La «locura» de estos dos personajes se diferencia por el carácter de desdoblamiento de personalidad en D. Quijote, muy diferente de la de Cardenio, sólo circunstancial, desapareciendo en el momento en que cesan sus desgracias amorosas.

# Fragmentos de un Discurso Crítico

JUAN JOSE TARIN MARTINEZ

1.

*Un viejo hotel de galerías profundas*

CORTAZAR

La definición formal de una estructura se realiza a partir del sentido. El sentido se transforma en el objeto específico de la investigación crítica, en cuanto que sobre él se levanta la arquitectura formal del texto artístico. La determinación de la estructura semántica nos lleva a aplicar una metodología de análisis no muy lejana de las vías de conocimiento por las que circulamos en el ámbito de lo real: la realidad como una constelación compleja de contradicciones, relacionadas entre sí bajo el signo de la dominancia. Una estructura así, implicaría la relación de dominio/subordinación de las contradicciones entre sí.<sup>1</sup>

Todos los elementos-unidades son necesarios para explicar la estructura de lo real, aunque no todos tengan el mismo valor-función en la jerarquía de relaciones. En concreto, en un texto literario, la contradicción principal circula, en el espacio de la realidad literaria, como principio ordenador, principio que está presente en el texto y que determina el edificio estético.

Tomemos como ejemplo «Lugar llamado Kindberg», de Julio Cortázar:<sup>2</sup> el punto y aparte — principio ordenador: signos de puntuación — separa el texto en ocho bloques de objetividad textual. Dentro de cada bloque, nos encontramos con tres registros vocales: Narrador, Lina (personaje) y Marcelo (personaje). Mediante la utilización de los verbos, las voces son registradas en un discurso aparentemente continuo. La narración no se articula según el esquema convencional de Narración/Diálogo, sino que las tres voces siguen la misma línea discursiva.

El seguimiento del sentido narrativo nos conduce al mundo de la ficción, donde el binomio Narrador/Narrado se agrieta imperceptiblemente, quedando tan sólo una mirada plural, definida como ausencia, entre Observador y Observado:

Narrador	OBSERVA	Marcelo y Lina
Marcelo	OBSERVA	Lina
Lina	ES OBSERVADA	Narrador y Marcelo

Lina, eje ritual de las miradas del Narrador/Personaje, será motivo suficiente para actualizar el encuentro literario en las galerías profundas del sentido.

D. COOPER

Obligados a hacer trampas con el lenguaje — esa institución social perversa donde las haya —, sentimos una especie de vértigo en el que las palabras pierden su significado aparente, impuesto por las leyes del intercambio social/lingüístico, y se hace necesario crear un nuevo discurso mediante imágenes y recuerdos, miradas y gestos.<sup>3</sup> Algo así escribía David Cooper en «La topografía del amor»: «hacemos trampas con las palabras para que ellas no nos engañen a nosotros. Como es el caso de todos los sistemas institucionalizados, tenemos que contrarrestar mediante nuestras jugadas el juego del sistema.»<sup>4</sup>

La literatura, como tentativa de constructiva del lenguaje escrito, puede muy bien servir de reto al universo pueril del lenguaje al uso: la escritura, al hacerse objeto se llena de obscenidad, al violentar sus condiciones de posibilidad cuestiona su propia esencia, porque el verdadero problema de la realidad consiste en ser, en identificarse/anotarse, en señalarse. La literatura, como el amor, existe en tanto discurso que apunta su dedo índice al acto de realizarse. Volvamos, si fuere preciso, al relato de Cortázar: la acción se sitúa en un espacio (viejo hotel) y en un tiempo (noche de lluvia), coordenadas que sugieren a los dos personajes (Marcelo y Lina) un muy concreto espectro de posibilidades: el tiempo y el espacio para el encuentro amoroso. El discurso de Amor/Literatura queda abierto.

Comer y hacer el amor, dos vertientes de un mismo ritual: el imperio de la necesidad. En una sociedad que ha perdido el horizonte religioso, «El último tango en París» y/o «La grande bouffe» son paradigmas de lo sagrado, de autorrealización obscena. Para Marcelo, la frente de Lina es como un teatro donde salen a escena pensamientos, recuerdos e imágenes, un vestíbulo para la representación. Narrador/Cortázar y Personaje/Marcelo se aproximan a Lina, a saltos, entre informaciones e indicios, hacia la osita-osezna, animal doméstico de feria. Para Marcelo, Lina es un niño necesitado de protección y, como los niños, graciosa. La labor protectora es gratificante, no sólo por la amenidad del producto protegido sino por la sensación de importancia que el niño/mujer concede al protector. Marcelo es un corredor de materiales prefabricados, una «burbuja protectora de una billetera de viajero sin problemas». Ante Lina, siente el cosquilleo que precede a la aventura; pero el polvo sentimental del personaje irá más allá del placer tensión/distensión: será el primer paso de una transgresión irreversible.

La aparición del Amor/Literatura significará la subversión de su/nuestro ordenadísimo mundo social: en el límite entre la seguridad de las palabras (o el matrimonio sentimental con el objeto) y el peligro de las palabras (perdóneme el exabrupto), el personaje queda en un borde innombrable, en una esquina sin identidad aparente: el sí mismo. La muerte: «la ruta abierta para los corredores de materiales prefabricados, la ruta sin Copenhague y solamente llena de veleros podridos en las cunetas, de empleos cada vez mejor pagados, del murmullo porteño del Rubí, de la sombra del plátano solitario en el viraje, del tronco donde se incrustó a ciento setenta con la cara metida en el volante».<sup>5</sup>

«Las piezas qué tontería, pide una sola»: en la pareja Marcelo-Lina es ésta quien toma la iniciativa, pero es Marcelo quien inicia el rito sexual y es él quien se siente obligado a detenerlo para asegurarse la conciencia: «Lina, no es por agradecimiento que lo haces, verdad?». La relación, doctor papa macho amo / osita niño hembra siervo, queda legitimada simbólicamente a través del acto sexual. De ahí a la ruptura y la muerte sólo hay unas líneas de palabras.

Si Paul-Brando corría en busca de una continuidad amorosa, tras la silueta parisina de Jeny-Schneider, para encontrarse con la muerte — en aquel film memorable de Bertolucci —, en el relato cortazariano es Lina quien desea agotar las escasas posibilidades sentimentales con Marcelo. Sólo el azar hace bien las cosas: el encuentro ya es premonición de la muerte («vi estrellarse un pájaro contra un árbol, cayó como un pañuelo»). Desvelamiento y destrucción, dos vertientes del mismo rito.

El escritor va más allá del lenguaje escrito: «partir el pan y darle el primer pedazo a Lina que lo recibe en la palma de la mano como si fuera un homenaje». A la dictadura de la connotación: «¿dónde estará su noche,/dónde sus labios, dónde nuestra boca/para aceptar tanta mentira y tanto amor?». <sup>6</sup> Exorcizar el amor, esa ideología que el sujeto interioriza con fines no declarados.

Si la literatura es una forma de amor, el amor es una forma de religión, algo a la sombra del padre, de la autoridad divinizada; la respuesta mítica que recorre un círculo de engaños. Si el miedo a la muerte ha sido causa suficiente para el discurso religioso, el miedo a la soledad colma de sentido el discurso amoroso. <sup>7</sup> La necesidad del autoengaño es una constante histórica, así lo ilustraron los filósofos de la revelación contemporánea — Nietzsche, Freud, Marx —, pero si bien es cierto que el lenguaje al uso ha servido y sirve muy bien a la causa de la alienación, no es menos cierto que de igual modo, puede contestarla, revelarla: descubrirla. De ahí que la literatura tenga mucho que hacer contra la estrategia ontológica de la mentira.

Me siento en una silla con actitud de intelectual enamorado y escribo líneas condenadas a ser continuas y yuxtapuestas: el lenguaje crece gracias a la ausencia de objeto. El escritor se alimenta de lo imaginario inexistente (ahí donde la ortodoxia psicoanalítica afirmara ingenuamente la presencia de la frustración), el lenguaje brota de la ausencia, de lo innombrable. El texto es un signo enamorado carente de grandeza, perverso: «nada puede superar la indecencia de un sujeto que se derrumba porque su otro ha tomado un aire ausente». <sup>8</sup>

Una enorme tontería, con visos de profundidad, recorre el discurso amoroso, la estupidez como gesto semántico. La literatura es deudora de todo el componente gratuito de lo sentimental. Así por ejemplo, el suicidio de los románticos

o el éxtasis de Santa Teresa señalan el objeto del lenguaje: lo impertinente. El estructuralismo ayudó a la inteligencia occidental a ver el mundo a través de redes antagónicas (placer/displacer, orden/caos, infraestructura/superestructura, historia/mito, lengua/habla...), gracias a lo cual podemos organizar lo residual impertinente. El esfuerzo crítico por hablar/escribir de los discursos puede, irremediablemente, resultar patético.

NOTAS:

- 1 El viejo Althusser escribía: «Todo complejo posee la unidad en una estructura articulada a dominante».
- 2 «Octaedro» Alianza. Madrid. 1974. pp. 95-109.
- 3 «Una mirada, un gesto,/cambiarían nuestra raza», Claudio Rodríguez: «Desde mis poemas». Cátedra. Madrid. 1983.
- 4 «La muerte de la familia». Ariel. Barcelona. 1980.
- 5 Cortázar, o. c., p. 109.
- 6 Claudio Rodríguez, o. c., p. 130.
- 7 Carlo Frabetti dixit «contra el amor».
- 8 «Fragments d'un discours amoureux». Roland Barthes. Viejo Topo, extra. 17. Barna. 1982.

# Nota cervantina

FEDERICO ALICART

A DON FRANCISCO RODRIGUEZ MARIN

IN MEMORIAM

## Dedicatoria

Nunca he hablado con usted señor D. Francisco. Sólo creo le habré visto unas cinco veces en el Salón de Actos de la Real Academia de la Lengua, coincidiendo con otras tantas recepciones, siempre sentado usted en el estrado presidencial junto a D. Antonio Maura y D. Emilio Cotarelo.

Pero he sido y soy admirador de su obra literaria, jugosa, garbosa, llena de gracia andaluza y sobre todo por su amenidad, que es la primera obligación de todo literato.

Usted me ha inspirado esta nota y a usted se la dedico respetuosamente.

## Antecedentes

Tendría yo siete u ocho años, cuando un familiar, de santa memoria, me enseñó un cuento o romance acompañado de cánticos eclesiales.

Se trataba de un cura de pueblo asaltado por dos maleantes mientras caminaba por un descampado. Le despojaron del dinero que llevaba encima y de la mula que cabalgaba, arrancándole también juramento por las sagradas órdenes recibidas de que jamás los denunciaría ante la autoridad.

Llegadas las fiestas del pueblo, ambos facinerosos tuvieron la osadía de asistir a la misa solemne que había de celebrar su propia víctima y para mayor descaro se acomodaron de manera bien visible al pie del púlpito.

La ceremonia religiosa se celebraba con absoluta regularidad pero ya se habían entrecruzado las miradas del digno párroco y sus desvalijadores cuando llega el momento del

## Prefacio

..... y surge lo inesperado.

el celebrante entona

Per ómnia sécula seculórum.

(.....)

Dóminus vobíscum.

(.....)  
Sursum corda.  
(.....)  
Grátias agámus Dómino Deo nostro.  
(.....)  
Vere dignum et justum, est, equum et salutare.

(Y manteniendo la salmodia litúrgica prosigue:)

Anant camí de MATET  
me ixqueren dos lladres  
me robaren cent doblons  
i una muleta molt bona.  
Me feren jurar per Déu  
posant la mà en la corona  
que no ho havie de dir  
a ningun home ni dona.  
A Vós vos ho dic Pare Etern  
que no sou home ni dona  
per a que agarren als lladres  
que estan baix de la trona.

\* \* \*

Esto oí yo hacia el año 1909 de labios de mi tía, con la misma salmodia de las misas cantadas en la Arciprestal de Santa María.

## Epílogo

Varios siglos antes, ya era conocido este romance, pues en el capítulo 1 de la Segunda Parte del Quijote se lee textualmente (y son palabras del Barbero):

«Por mí doy la palabra para aquí y para delante de Dios  
»de no decir lo que vuesa merced dijere a rey ni a Roque,  
»ni a hombre terrenal, juramento que aprendí del romance  
»del cura que en el prefacio avisó al rey del ladrón que  
»le había robado las cien doblas y la su mula anduriega.»

Rodríguez Marín, en su edición comentada del Quijote, se refiere a este pasaje y dice que no conoce tal romance a pesar de todas sus investigaciones para localizarlo.

Esto indica que la transmisión del romance desde el siglo XVI al siglo XX se ha realizado por vía exclusivamente oral y directa, pues de existir algún testimonio escrito, un erudito de la talla de un Rodríguez Marín lo habría detectado.

Por tratarse de la obra cumbre de nuestra literatura nacional y una de las cumbres de la literatura universal creo que valdría la pena de reflexionar sobre este minúsculo pasaje de la obra cervantina.

## Alguns volàtils a la poesia de Bernat Artola

ANTONI ALBALAT

*«L'ombra del mar ha fet callar els ocells.  
Ara el so fosc de les destrals oscades se  
sent molt lluny.»*

M. MARTI I POL



**CIGNE.**

Cigne de vida muda, que canta quan sent la mort ben propera; diu Marius Schneider que el cigne simbolitza en la seua figura una mena de Caront. El cigne és el viatger que ens acompanya a l'hora del traspàs. Semblant interpretació dona Artola quan escriu:

*«és defendre la veu que ens és precisa  
per a cantar com cignes la nostra mort.»<sup>1</sup>*

Es el salut, el dolç i funest cant que ret la benvinguda a la Mort, Mort que als versos d'Artola és consubstancial amb l'amor. Per això el cigne és emparentat amb aquestes dues constants, amor i mort. Precisament és per això que l'alquímia tractava el cigne com el Mercuri filosòfic, com a ésser que reunia l'oposició i esdevenia un centre místic.

No era Bernat Artola en absolut un desconixedor de la mitologia clàssica, i al capdavall, aquest coneixement queda reflectit a la seua obra. El cigne apareix també com l'ocell de Leda, a causa de la metamorfosi de Zeus per aconseguir el seu amor; d'altra banda, l'alba ploma del cigne consagrat a Venus replega el simbolisme de la nuesa femenina més bella i púdica. El cigne com ocell eròtic, com l'amor pur.

«I besar castament a una donzella  
com a Leda lo *cigne* va besar...»<sup>2</sup>

El plaer i la realització del desig, ocell de poètica mort i de més poètics amors, el plaer que segons Bachelard mor en ell mateix, el plaer de l'amor que s'aparella amb la mort: Així es veu a la següent composició castellana:

### «CISNE»

«Hermético y solemne el cisne pasea su nitidez sobre el estanque como una de esas imágenes de cartón que los niños arrastran con sus manos por los escenarios infantiles. Su cuello, curvado en interrogación (la interrogación de su muerte lírica) espeja en el agua como una serpiente; las ocas y gazapos que pasean su humildad junto al señor del lago, miran aquella serpiente que sube continuamente hacia él sin llegarle nunca y parecen advertirle del peligro. Pero él, olímpico, como consciente de su fuerza o de su belleza, continúa su ruta sobre las aguas verdes en busca de una nueva Leda a quien seducir...»<sup>3</sup>



«He vist un corb, milotxa de la Mort,  
negre averany de víctima propera,  
volant en un capvespre de dissort  
sobre la sang del vent gonfaronera.

Al cel anclat, el núvol viatger  
veu com el corb de son desig fa crida.  
Sura en l'espai un eco, pregoner  
del gran silenci de la pau dormida.  
Dol malastruc de l'implacable Fat,  
el corb, dels cingles al barranc davalla  
per devorar el Mite, descarnat,  
i ésser, vivent, sa mítica mortalla.

I mai no pot fer presa l'esperit  
(flama subtil que la claror procura).  
El corb davalla, com la negra nit;  
no sap, ni plau, la transparent altura.»<sup>4</sup>

Tres són els motius bàsics pels quals utilitza Bernat Artola el corb dins la seua poemàtica, però cal tenir en compte que aquests tres motius o aquestes tres significacions no són en absolut excloents i poden donar-se totes tres al mateix temps. Són les següents: el corb com au bescantada, com ocell de mal averany anunciador de la dissort i la mort, menjador de despulles i figura tràgica i endolada; i com a ocell ben present als paisatges de contrades rurals i de muntanya, au solitària i demostrativa de l'asprivor del paisatge, element decoratiu.

Al poema «Corb», transcrit íntegrament més amunt, el trobem com a animal de la mort. Dues qualitats li confereixen aquest títol: la negror del seu plomatge, que fa que sovint siga un pardal associat amb la nit i amb el dol. No debades el negre és el color fúnebre de moltes cultures. El paisatge en aquest poema no és l'excusa per a l'aparició del corb, tot el contrari, està justificant la seua presència, i la volada del cingle al barranc no fa més que reforçar la tetricitat de l'aparició del pardal.

De vegades el corb no apareix sol, sinó que altres aus ajuden a conferir-li una imatge repulsiva i necrofilica, vet sinó aquesta altra cita:

«Un dia, núvols d'augural tempesta  
lluny, veren caure malferit soldat.  
Corbs i voltors es prometeren festa,  
penyora certa de sagnant combat...»<sup>5</sup>

A més del voltor, la volada, la dissort que baixa del cel, el tarannà màgic d'allò que vola i a més anuncia mort.

Novament, associat amb elements de mort, la gralla, semblant al corb però més menuda i vocinglera i el xiprer, l'arbre dels cementiris.

«Més verda que no l'alba, l'esperança i la fel,  
flama vivent, penyora de llum inalterable;  
més negra que no el corb i la gralla, que al cel  
publiquen l'averany de la carn miserable.»<sup>6</sup>

Aquí ja ha quedat a un segon pla, prou darrere l'arbre.

Altra vegada el corb, la nit i la mort, el corb com el bou assassí, negre, endolat i endolador.

«"Islero" trajo la noche,  
la negra noche implacable  
como el cuervo de la Muerte  
devorador de la carne...»<sup>7</sup>

No tot és, però, mort. La tradició cristiana va assimilar el corb amb la vida d'eremita, la solitud de la muntanya, més propera al cel que la terra baixa, i l'ascesi del místic. El corb del paisatge i la companyonia del monjo i del pelegrí.

«Sa fosca veu de capiscol,  
cantant llatins, escampa el vol  
del negre corb de les cingleres,  
i oint la veu, al carassol,  
tremolen rams les oliveres...»<sup>8</sup>

Finalment, «La Mort i la Donzella», el corb com l'atzabeja, negre lluent del cabell de la jove, negre que presàgia mort i que s'oposa per sa igual bellesa a la blancor de la pell nacrada i a la llum de l'empar dels folls, a la Lluna.

«La matinada de Primavera  
sent la donzella son cor novell.  
Com un corb, negra, sa cabellera  
torna més blanca sa pell.  
Per la finestra guaita la Lluna  
conhortadors de solitud...»<sup>9</sup>



Probablement aquests dos pardals són els més tractats i els que més vegades trobem a l'obra d'Artola; a l'oroneta especialment li dedica tot un poema sencer:

#### «L'ORONETA

Ha vingut l'oroneta  
quan encara fa fred,  
i sa negra sageta  
cerca el blau del secret.  
Mes, creient homenatge  
flor de blanc gessamí,  
en la neu del paisatge  
s'obri tomba i camí.»<sup>10</sup>

L'oroneta és el pas del temps, l'etern cicle, la renaixença de la vida i el gonfaró de la primavera. La precipitació del cicle ocasiona la mort, la negra sageta no pot emparellar-se amb el blanc de la neu; per a Bécquer aquestes mateixes oronetes també duïen aparellada la fatalitat del destí, prenen el sentit patètic del temps irreversible que fuig sense tornar. Algunes vegades l'oroneta ve amb la falzia,

totes dues negres i totes primaverals, representant una contraposició prou clara: el negre i la primavera. La primavera, és evidentment el temps del goig, la vida i l'amor:

«La falzia i l'oroneta,  
endolades, porten goig  
a ma pensa desinqueta  
torturada en son estoig;...»<sup>11</sup>

El vol bellugadís és també el motor que mou la inspiració del poeta. L'oroneta i la falzia, de poètics viatges, omplen de dèries els sentiments de l'escriptor, són les seues muses:

«Si vull escriure poesies  
no tinc que moure el pensament,  
puix oronetes i falzies  
de cor ne diuen més de cent...»<sup>12</sup>

Potser moltes vegades només siguen elements del cel abrilenc. Si és així, no cal cercar més sentits, però per regla general és difícil trobar-les sense cap més connotació:

«... i veig volar les oronetes  
i senc les monges marmolar...»<sup>13</sup>

A la següent cita, estranyament trobem com el negre lluent de l'oronella pot ser també un mal presagi, emperò no és freqüent aquest ús.

«Al campanar de la vila,  
que solen les oronetes  
coronar de xerradisses  
amb creus de mals averanys  
i monitor de tragèdies...»<sup>14</sup>

També són l'alegria del nou temps vinent, la llunyania del fred i el retorn de la vida:

«Quina veu de joia tan clara teniu  
quan les oronetes ens porten l'estiu  
i tot està blau...»<sup>15</sup>

Molt sovint Artola compara les oronetes amb les sagetes, pel seu vol rapidíssim. Més endavant podrem veure com aquestes sagetes poden sorgir del buirac d'Eros, l'oroneta com l'ocell de la clàssica Venus, no és el cas d'ara, que té clares reminiscències religioses i marianes:

«Com disparades sagetes  
que cerquen el cor de Maig  
pel rastre de llum d'un raig  
van al cel les oronetes...»<sup>16</sup>

En expressions casolanes, reflectides també a la poesia, apareix dues voltes:

«Mira, xiqueta,  
la gent diu  
que una oroneta  
no fa estiu.»<sup>17</sup>

---

«Lo mateix que una oroneta  
no és prou per a fer l'estiu,  
fer un verset no és motiu  
que justifique un poeta...»<sup>18</sup>

Ara ja, l'oroneta s'associa a l'amor, l'amor que es renovella totes les primaveres i que enterboleix el seny:

«Sos ulls blaus coneixien, de lluny, les oronetes  
que al cel de Primavera furtaven la claror.  
Plorós fantasiejava creient que eren sagetes,  
i sang les flors, vessada de les ferides fetes  
per l'implacable amor.  
Els crits, però, que feien, li duien un missatge  
de pau i d'esperança, de gràcies o d'oblit...»<sup>19</sup>

La darrera cita, és també, paisatgística:

«... quan comença l'estiu  
el seu cap és un niu  
d'oronetes voltat...»<sup>20</sup>

Tot el mateix podríem dir de la falzia, anunci, element decoratiu, element acompanyador del desig amorós, algun cop tristor i alguna vegada mort. Però és preferible veure-ho als versos.

Falzia, element de paisatge connectat amb l'amor:

«també l'amor cançoner ens convida  
quan lo Cel clar està fosc de falzies».<sup>21</sup>

.....  
«Primavera de falzies  
fa un sol que bada les flors  
i jo vaig com tots los dies  
plorant més pobres amors...»<sup>22</sup>

També les flors, amb les falzies, són testimoni de la dicotomia del temps joiós i la llangor del cor del poeta.

«Rosa de sang, succés extraordinari,  
nunci del temps que la falzia ens porta;  
dena de foc al passional rosari  
animador de la matèria morta...»<sup>23</sup>

Pot esdevenir que la feblesa del cor en aquest temps siga més vulnerable i es trobe a mercè de l'engany.

«Poruga! Esquerpa! Subtil!  
Tu que coneixies  
la brisanyeta d'Abril  
que duu les falzies...»<sup>24</sup>

Es aleshores quan pot ser perillós l'enamorament.

«... quan hi ha falzies  
no t'enamores,  
puix va pels dies  
mal veïnat...»<sup>25</sup>

Així com l'oroneta era una fletxa volant, així ho és sa germana la falzia.

«El gafarró que vola del toll a la figuera  
o l'elegant falzia que ens duu la Primavera  
sageta de l'atzur...»<sup>26</sup>

No obstant això, en temps fred, també el cor batega esperant nous dies propicis i adients per al joc d'amor.

«Mes ai! S'escolen els dies  
i el neguit més i més creix.  
No revolen les falzies  
ni Primavera floreix  
galanies!»<sup>27</sup>

El dolor es pot fer més fort i pot intervenir la mort, com ja havíem vist amb l'oroneta. El negre una vegada més hi posarà el dol i la nota tràgica.

«Res no diu com es torna de dia  
la negra cova de la nit,  
ni perquè s'ha endolat la falzia  
quan s'esdevé pel camp florit...»<sup>28</sup>

.....  
«Entre dubtes i entre plors  
passaren dies i dies.  
Entenebria les flors  
la foscó de les falzies...»<sup>29</sup>

Es fa més clar quan apareix al poema «La mort i la donzella». Aquí, la relació amb la mort és molt més estreta.

«I de vegades, les melodies  
que l'aire màgic de flors li duu,  
com endolades, negres falzies,  
són creus de l'ombra que son cor lluu...»<sup>30</sup>

Ara el negre s'ajuntarà amb la bellesa, com aquell negre lluent del corb que ja hem vist.

«Passarà la morta vestida de flaire  
(cabell de falzies,  
les mans de safir)...»<sup>31</sup>

Tot el contrari és aquesta altra cita:

«Plau-me la nit amb ales de falzia  
tota endolada festejant l'amor...»<sup>32</sup>



Si cercàvem el mussol arreu les cultures de la Mediterrània veuríem com a causa dels seus costums foscs i nocturns ha donat lloc a moltes supersticions i a històries molt estranyes. No és aquest el cas del mussol d'Artola puix que a la Plana, i també a moltes comarques del nostre País, està molt estesa la pràctica de la caça amb parany. Antany, quan els rapinyaires no eren aus protegides, hom les utilitzava (i especialment el mussol) per a caçar amb els paranyes els tords que arriben a la tardor. Les ganyotes que fa aquest animal embobaven els tords que s'enviscaven sense salvació. Per tot açò el mussol és au coneguda i estimada del nostre poble i no ens ha de sobtar que no haja dat lloc aquí a llegendes fantàs-

tiques. Més aviat és pardal familiar i present al nostre àmbit rural. Això sí, és ocell de vida solitària i com a solitari el trobarem freqüentment.

«Obre un mussol sa revolada  
i un rat-penat revola mut;  
els cucs de llum fan estelada  
i un cuquellet canta:  
cut! cut!»<sup>33</sup>

El mussol com el vers, paranyer i enganyador:

«I crida, i es queixa, sol  
com tord espantat pels ulls  
del més carasser mussol  
en pàssera sobre els trulls...»<sup>34</sup>

El poeta ara es compara amb el mussol i es plany de la seua dissortada i amarga solitud:

### MUSSOL

«La soledat, tothora  
ressonant son accent,  
no sé si em ve de fora  
o és en mí solament.  
Megàfon tributari  
de mon silenci greu,  
del més secret desvari  
vull transcendir la veu.  
I no he pogut encara  
lliurar-me de l'embuc.  
Mon trist parany declara  
la força que no pu!»<sup>35</sup>

Per contra quan es compara alguna dissonant veu femenina amb el so del mussol, el vers pot esdevenir rialler i còmic.

«Parlant sense obrir la boca  
no et s'entén lo que dir vols  
i diu la gent (i et sufoca)  
que xiules com els mussols.»<sup>36</sup>

L'àguila simbolitza el vol de dia, el mussol la nit, de dia gairebé no s'hi veu per tanta claror i obre més els ulls.

«Veig un mussol que obre l'ull  
i un àliga a punt de vol...»<sup>37</sup>



Ocell menut i cantaire que viu a camp obert, entre blats i rostoll; ocell despreocupat i inconscient que viu lliure i feliç sense cap prevenció. Símbol de l'amor i la humilitat cristiana. Com la resta dels pardals és també la llibertat que debades cerca l'esperit, la lleugeresa d'allò que se'n va sense deixar cap petjada, instant fugisser, record:

«quan un cel ple de llum  
per dosser de la rosa  
voli ocells de perfum  
amb les ales d'alosa...»<sup>38</sup>

Perfum i alosa, coses etèries, instantànies; cant d'alosa, cant de primavera, sang encés, amor; sense l'alosa l'ermàs i la mort, el desamor.

«Canta el desig son dolor,  
son perfum canta la rosa  
i mai no canta l'alosa  
que ha de portar-me l'amor...»<sup>39</sup>

La inconsciència de l'ocell pot comparar-se a la futilitat de l'existència humana que de vegades es creu ésser molt més d'allò que li correspon, com per a l'alosa, pot tenir conseqüències molt greus.

«Com l'espill crida, per cimbell, l'alosa  
que, trist guardó!, veu de la Mort el rostre,  
també la humana vanitat, gelosa,  
davalla de l'alt sostre...»<sup>40</sup>

Damunt la mort, la vida; i l'alosa pot ser també la vida que triomfa sobre la mort.

«Sóc la Vida! — Diu l'alosa  
volant lliure al clar matí.»<sup>41</sup>

Per remat ja, l'alosa com l'esperit deslliurat:

«l'esperit mamprén el vol  
com l'alosa enamorada  
de la llum i sa volada...»<sup>42</sup>

## NOTES

- 1 Fulles del temps, XCVIII, vol. II, p. 368.
- 2 Poesia solta, IX, vol. III, p. 125.
- 3 «Cisne». Prosa, vol. III, p. 492.
- 4 «Corb». Llàntia viva, CXXII, vol. I, p. 275.
- 5 Olivera y llorer, XIII, vol. I, p. 409.
- 6 Tornaveu, LIV, vol. II, p. 52.
- 7 Poesia solta, XVII, vol. III, p. 476.
- 8 Olivera i llorer, XVII, vol. I, p. 420.
- 9 Olivera i llorer, XXV, vol. I, p. 440.
- 10 Veus i cançons, V, vol. II, p. 299.
- 11 Elegies, XXIX, vol. I, p. 27.
- 12 Poesia solta, VII, vol. III, p. 121.
- 13 Elegies, XLV, vol. I, p. 37.
- 14 Poble, XXXVII, vol. I, p. 186.
- 15 Olivera i llorer, VIII, vol. I, p. 391.
- 16 Olivera i llorer, XIV, vol. I, p. 412.
- 17 Cançons d'amor, XII, vol. III, p. 19.
- 18 Poesia solta, CX, vol. III, p. 244.
- 19 L'estel, vol. III, p. 30.
- 20 Poesia solta, LXXXVIII, vol. III, p. 225.
- 21 Elegies, II, vol. I, p. 6.
- 22 Elegies, XXIX, vol. I, p. 27.
- 23 Terra, XIII, vol. I, p. 58.
- 24 Llàntia viva, XXI, vol. I, p. 210.
- 25 Poble, XVII, vol. I, p. 162.
- 26 L'estel, vol. III, p. 31.
- 27 Poesia solta, XV, vol. III, p. 134.
- 28 Terra, XV, vol. I, p. 60.
- 29 Olivera i llorer, X, vol. I, p. 398.
- 30 Olivera i llorer, XXV, vol. I, p. 440.
- 31 Olivera i llorer, VIII, vol. I, p. 393.
- 32 Llàntia viva, LXXIII, vol. I, p. 244.
- 33 Olivera i llorer, I, vol. I, p. 370.
- 34 Tornaveu, I, vol. I, p. 370.
- 35 Recés de solituds, XV, vol. II, p. 257.
- 36 Collita, CXLII, vol. II, p. 470.
- 37 La ravalera, vol. III, p. 54.
- 38 Llàntia viva, XXXIX, vol. I, p. 221.
- 39 Llàntia viva, XCVIII, vol. I, p. 258.
- 40 Olivera i llorer, XVIII, vol. I, p. 426.
- 41 Recés de solituds, V, vol. II, p. 251.
- 42 Recés de solituds, LI, vol. II, p. 291.

## Aspectos de la ciencia moderna: La aporía de Zenón y el principio de Heisenberg

CASIMIR MELIA

La aporía del eleático Zenón, aquella que dice que no es posible medir la velocidad de la flecha en un instante, porque si suponemos un instante es tanto como imaginar que la flecha está parada en aquel momento, ha tenido en la física cuántica el alcance que le ha dado Heisenberg en su principio de indeterminación. Y Heisenberg ha resuelto aquella aporía relacionando matemáticamente los errores que cometeremos en las mediciones de la posición y de la velocidad; de tal modo que si el error en la posición llega a ser cero, el error en la velocidad será infinito, que es lo que venía a afirmar Zenón, puesto que al conocer la posición con exactitud dejamos de poder saber la velocidad de la flecha.

El cálculo infinitesimal descubierto por Newton por una necesidad para sus estudios en mecánica y física (Leibnitz hizo análogo descubrimiento con asombrosa simultaneidad) discurría de la siguiente manera:

La velocidad se la define como el cociente de un espacio recorrido por el tiempo invertido en recorrerlo. Si llamamos  $\Delta e$  al espacio y  $\Delta t$  al tiempo, la velocidad será

$$V = \frac{\Delta e}{\Delta t}$$

Cuanto más pequeños sean los incrementos de los espacios más nos acercaremos al valor de la velocidad para un instante dado  $t$ . Y se razona: si  $\Delta e$  es un pequeño espacio recorrido después de un instante  $t$ , en cuyo instante el móvil ocupaba el punto  $e$ , en el límite, al hacer  $\Delta t$  infinitamente pequeño, tendremos el valor de la velocidad en el instante  $t$ . Esto implica que los espacios estén expresados en función del tiempo mediante una función continua que tiene límite en el punto  $t$  y que este límite coincide con el valor de la función  $V(t)$  para ese valor de  $t$ .

Ahora bien: el concepto de límite supone que  $\Delta t$  se hace más pequeño (para pasar al límite) que cualquier cantidad por pequeña que se suponga, pero nunca

será  $\Delta t = 0$ . El cociente  $\frac{\Delta e}{\Delta t}$  para  $\Delta t = 0$  no tiene sentido. Sin embargo, la

velocidad, exactamente en el punto  $t$  será cuando  $\Delta t$  sea cero. Esto para Zenón

tenía un contrasentido insalvable. El cálculo diferencial resuelve esta antinomia con la operación de paso al límite. La expresión  $\frac{\Delta e}{\Delta t}$  va tomando una serie de valores a medida que  $\Delta t \rightarrow 0$ . El cálculo de límites permite conocer cuál será este valor límite. Por otra parte

$$V = \lim_{\Delta t \rightarrow 0} \frac{\Delta e}{\Delta t}$$

es la función derivada respecto al tiempo de la función continua  $e(t)$ . Si el valor de dicho límite coincide con el valor que  $V(t)$  toma para ese valor  $t$ , entonces, nos permite afirmar que ese será el valor de la velocidad en aquel instante.

Pero el cálculo infinitesimal, con el cálculo de derivadas y cálculo de límites, no contradice el planteamiento de Zenón ni el principio de indeterminación de Heisenberg. En efecto: si queremos saber con absoluta certeza dónde estará el móvil en el instante  $t$ , habremos de hacer  $\Delta t = 0$ ; pero entonces, la velocidad

que se expresa por el cociente  $\frac{\Delta e}{\Delta t}$  quedará indeterminada, puesto que vendrá

expresada por el cociente  $\frac{0}{0}$ . Es lo que afirma Heisenberg: si el error en la posi-

ción del móvil es cero, el error en la determinación de la velocidad es infinito. El gran físico alemán, relaciona matemáticamente estos dos errores, para cualquier medición, incluyéndolos en la siguiente expresión:

$$\Delta e \times \Delta (m v) \geq \frac{h}{2 \pi}$$

en la cual,  $m$  es la masa del móvil y  $h$  es la famosa constante física de Planck, y las  $\Delta$  representan los errores.

# Breve manual de oficios y discursos para un hombre del siglo veinte

JUAN MARIA CALLES

*«Esta es la nostalgia: habitar en la onda  
y no tener patria en el tiempo».*

RAINER M.<sup>a</sup> RILKE

*«Joven, joven eras, yelmo de fuego,  
pero hijo del tiempo te bautizaste,  
(Dios de la aventura te tentó,  
Luzbel guía ahora tus pasos).»*

ARCADIO LOPEZ-CASANOVA

## OFICIO DE HOMBRE

¡Madre, no me dejes solo: guárdame!  
¡Madre, no me dejes! No dejes nunca  
que me pierda en el frío laberinto de los libros;  
no me vuelvas a las pizarras heladas  
y los ojos como témpanos del hombre de tiza.

¡Padre, no me dejes solo: guárdame!  
¡Padre, no me dejes! No dejes nunca  
que el mundo se me clave  
como una espada abierta, ensangrentada  
en dos; no vuelvas a mandarme a la ceniza.

¡Hermano, no me dejes solo! No dejes nunca  
que el tiempo ahora y siempre me golpee,  
me torne a su prisión de vanidades,  
su espejo, el eco de mi voz entre la niebla.

¡Padre, madre, hermano, hombres  
del Universo: no me dejéis más solo!  
¡Velad por mí, por mi pobreza de hombre!

## EN TU MIRADA

*(Escucho las palomas y los lirios  
bordar tu juventud como una espera)*

Si vuelvo mi corazón hacia tus ojos,  
si llevo hasta tu sombra mi inocencia,  
si torno a lo deseable de este tiempo,  
es porque existo en ti, todo, enredado  
por el suave sonido de tu risa.

Si voy así, del polvo hasta la lluvia,  
de tu soñar despacio a mis pasos sin huella,  
es porque quiero ser médula y carne,  
alfombra descuidada, pecho indómito,  
luna de primavera, fresca fuente.  
Y es que quiero alentarte y alentarme,  
permanecer atado beso a beso,  
llanto a llanto,  
alegría por alegría,  
a la fragilidad y al nombre de tu altura.

Y vengo a ser camino, cielo, estrella,  
hoguera apasionada de tu imagen:  
y no morir al tiempo ni al espacio,  
y estar tan sólo preso en tu mirada.

## MUJER

Mujer, vientre fecundo  
de la vida, risa de junio y alas.

Mujer, río de luz en ascuas,  
eternas manos madres terrenales.

Mujer, dolor de aspa abierto  
y extendido, lluvia con palomas.

¡Oh vientre, luz, dolor humanos!  
¡Mujer, hermana, compañera que amo!

## LA DERROTA

Y me arrastro insistente por las calles del mundo.  
Cruzo aceras en sueños como un perro sarnoso,  
peleando en la noche con las manos desnudas,  
— mis pobres viejas manos, mis manos terrenales —,  
y buscando la lluvia, el dominio del alba.  
Un paisaje de hielo que rodea, que hiere,  
un paisaje en los ojos: no es ahora mi sitio.  
Y me hunde la duda en su pozo desierto  
y me vence el cansancio y reviento en la sombra.  
¡Un milagro deseo, Dios de siempre, un milagro!

## OFICIO DE LA NADA

Ese niño juega desnudo frente al mar,  
sus pies de barro pequeño rozan el viento  
y corre y se lancea como un pájaro alegre,  
contra las olas y los días que vienen y se van.

Ese niño no sabe lo dura que es la noche,  
tendido solitario frente al recuerdo inmenso.  
Quiere guardar el agua en su vasija de estrellas,  
la luz en nidos de aire para que el tiempo la ignore.

Ese niño no sabe lo que le oculta el agua,  
lo que las horas tristes esconden en su seno.  
Ese niño no espera, sólo se enfrenta al alba  
jugando con la arena: oficio de la nada.

## DISCURSO APOCRIFO PARA UNA OBSERVACION DE CAMPO

La nostalgia es un dintel caído  
por donde fluyen perros y tranvías;  
los perros con su álgido color de hueso estéril,  
tranvías con su ruta trazada de antemano.  
La nostalgia es un planeta errante  
que vaga los espacios inmensos e interiores;  
es pincel sin paisaje, viajero sin posada.

Yo me siento a mirar los lentos transeúntes  
y empiezo a preguntarme sus nombres y sus vidas.  
Empiezo por mirar horarios de los trenes,  
números en las cuentas, álbumes familiares,  
bautizos, comuniones, listas interminables  
por donde han transcurrido durante largos años.  
Pero no veo sus rostros, sus carcomidos rostros,  
sus rasgos desdoblados sobre siglos de olvido;  
no encuentro los caminos fugaces de sus vidas.

Sus nombres y sus vidas se han ido borrando  
de niebla entre los pasos, entre las cicatrices  
con que las horas marcan sus huellas implacables.  
Yo me siento a mirar y empiezo a preguntarme  
y busco ciegamente un porqué y hasta cuándo...

Entonces la nostalgia, como un dintel caído,  
como un planeta errante que brusco se posara,  
me llega quietamente hasta la misma médula...  
como un cometa absorto sollozo contra el muro.

## DISCURSO INACABADO PARA UNA TEORÍA DEL SUEÑO

De noche la tristeza tiene nombre de pájaro;  
vive como ala que no encuentra reposo,  
cansa como vuelo que se pierde en el viento.

De noche la tristeza tiene cuerpo de sombra;  
hiede como daga que se hunde invisible,  
duele como agua que golpea el portal.

De noche la tristeza te mira desde un banco,  
desde un aljibe oscuro, desde una mano abierta  
en un parque, en un río, una nube...  
y te llama si pasas y pronuncia tu nombre  
—son de hielo las horas y de nieve el paisaje—,  
y te ata a su sino, infinito y estéril.

La tristeza está hecha de sombras y pájaros,  
está urdida con sierpes como lechos de flores...  
Y por eso tú ahora prefieres el sueño.

## DISCURSO FINAL SOBRE LA INSISTENCIA DE NUESTROS DESTINOS

*«CAVASTE hacia el abismo  
dentro de ti  
por vivir más.»*

CARLOS BOUSOÑO

Porque tú cavaste entonces,  
cavaste ciega, ahincada-  
mente en el abismo...

Dime qué simas, qué altas estrellas  
horadan la noche insistente.

(Un alba sangrienta de azufre  
y metales constantes se acerca.)

Dime tú, dime qué has encontrado.

Dime qué hombres o patrias,  
qué sueños, qué esperas

provocan la noche, la noche insistente.

Dime tú, que has corrido llanuras,  
errantes primaveras sin espacio;

que has erigido castillos

en la arena torneada de los tiempos.

Tú, tú que has buceado en el alba;  
tú, que cavaste tenazmente tu derrota.  
Dime qué otro día aguarda en la sombra;  
qué día, qué sombras acechan la vida.  
Dime tú si es posible la dicha,  
si es posible el amor, la esperanza;  
qué dicha, qué amor, qué esperanza...  
Si mi aire ahora lleva veinte siglos parado,  
porque estoy como ausente, porque vine de paso.  
Y me hundo de golpe como un ángel sin alas.

### CON TRISTEZA DE RIO

Sí, te amé, te amé con tristeza de río,  
con la misma tristeza que viven los peces  
y mueren los pájaros sin limbo ni plumas.  
Sí, te he amado, te quise, con tristeza de río:  
ahora pienso tus claras pupilas llameando el futuro.  
A pesar de la tarde y de los niños en ruinas,  
a pesar de la lenta rutina y del miedo,  
de los dientes chirriantes sin luna i sin alba,  
mientras tú encendías la noche de risa  
tus dedos callados volaban las horas.  
Yo te amaba, te quise, te he amado algún día.

Amanecen tus ojos el balcón de mi alma  
y una rosa sin pétalos se mustia en la calle.  
¡Única estrella de mi eterna noche:  
yo te he amado, te quise, con tristeza de río...!

# Poemes

ANTONI MATUTANO

## I

*Ja veus  
tot el que n'ha quedat:  
els cendres més que plens  
i la meitat dels vasos  
bruts de roig de llavis.*

GABRIEL FERRATER

L'etflic enlluernament de la cambra i els miralls:  
el delicadíssim imperi de randes, sedes  
i tuls; el pitxell de roges dàlies de molsuts  
pètals, sensuals i greus; l'actitud indolentment  
provocativa de les fúcsies, i la nit  
apaivagada a les cortines de creolina.

Solatges de licors i els darrers vestigis de l'embriaguesa als cendres;  
el desdejuni dietètic d'algues grogues,  
l'íntima tendència, irresistiblement repetida,  
de fer bullir una aspirina, i dos cossos  
anònims que fa poc s'han estimat,

o  
començar de bell nou avui el que deixàrem ahir,  
obrir carpetes, fullejar notes i fulls de vores  
esbrocades i descolorides,  
acomplint el disegni del temps i  
proclamant la vocació acurada,  
que no menys procellosa dels poetes;  
així s'origina l'estructura precisa  
i maquiavèlica dels fantasmes arrupits  
la qual denominen discurs.

Aquesta classificació de fal.leres i dèries ornamentals  
podrien ser els actants d'un melodrama amb bells  
elements de ficció, puix es perllonguen en la memòria  
el flux d'anar morint-se mesquinament, les llargues vesprades  
darrere un «carajillo» esperant que mortes  
paraules esclaten de la computadora còdex  
de resplendents fonemes erms com móns de cristall...

Ai, amor meu, al jardí no s'ouen els batracis i poden les magnòlies.  
Un camió cisterna arruixa el carrer.

## II

### SE VA PERDIENDO EN HOJAS PARALELAS

el cálido placer de acabar con una copa<sup>1</sup>  
compartida al caliu lúdic de les rialles  
i el fum; esclata el lèxic delicat,  
perdut en cada glop, i anar ofegant-se en llàgrimes  
dintre el calze d'un rostre recordat.  
S'encenen als altars bàlsams suaus, caríssim als déus,  
propiciant el ritual d'apaivagar el destí,  
i algú que llegeix Leconte de Lisle declama:  
«les dieux dormaient, revant l'odeur des sacrifices».

I morts, us lliureu a les màscares de la carn,  
mes als llavis imprudents de les donzelles de marbre  
es proclamen gebrats coloms  
(ja sabem que els coloms de neu al capvespre  
són tristíssims presagis)  
perllongant, inexorables en la seua blancor,  
còpies d'una antiquíssima estatuària  
pel vent esmolades; tombes, esquelets,  
joies i pots d'olis olorosos,  
fetitxes amb els quals es defineix la proclivitat  
de la bellesa:  
l'arrogància de l'home.

## III

### BLUES PER A UN SOLDAT EN QUATRE SEQÜÈNCIES

#### 1.<sup>a</sup> SEQÜÈNCIA:

una llarga avinguda d'alts i verds cocoters; de delicats i exòtics peixos i de  
cignes llanguits l'estany, on fluctuen policromàtics  
els cassigalls de la llum tardorenca;  
i una molt misteriosa dama escrutant, darrere els poms grocs de  
les mimoses i els bagots d'oloroses liles,  
com unes damisel·les de gestos de porcellana,  
—mig enforinyades amb unes ombrel·les de seda hindú—  
baixen mecànicament un pont del segle disset, arrossegant brins d'herba  
amb el fru-fru de llurs mirinyacs: era l'hora del te,  
l'hora del quotidià passeig.

#### 2.<sup>a</sup> SEQÜÈNCIA:

d'un carruatge baixa, recollint amb un estudiat gest un plec de la capa,  
elegant i sensual un cavaller d'ulls blaus;

---

1 Rossana Zaera.

heus ací com una sobtada vermellor de galta estordeix la dama,  
que esverada com un estornell deixa caure un mocador de randa;  
l'esmentat cavaller, segur i galant, arplegant amb lentitud el mocadoret diu:  
«mademoiselle, voilà votre mouchoir, parfumé d'une douce haleine de roses rouges».  
amb un moviment fugaç premeditat i secret,  
sengles «billets doux». S'entrecreuen i un malaltís  
esguard denúncia qualche de precipitat.

3.<sup>a</sup> SEQÜÈNCIA:

(ací el punt d'honor de l'autor deixà que la imaginació  
del lector imaginés allò que passà en aquesta seqüència).

4.<sup>a</sup> SEQÜÈNCIA:

la inexorabilitat d'un presagi atziac s'acompleix i  
el cavaller, allunyant-se, es gira, enterbolits els ulls  
per les llàgrimes i llegeix:  
«amor mío, mañana no vendré, tengo guardia».

## IV

### DE LEPIDOPTERS

Mirem com una qualsevol papallona,  
voliana i també tènicament  
un lepidòpter,  
multicolor fermós i fragilíssim  
en forma, vol, i estructura,  
esdevé cuc; el cuc embolcallat  
confortablement pel càlid tacte de les seues baves,  
en nimfa o crisàlide  
— segons les possibilitats d'elecció lèxica —  
es metamorfosa  
i conseqüència d'un procés,  
preparat delicadament per Déu Omnipresent,  
es metamorfosa aquesta en una altra qualsevol papallona,  
voliana i àdhuc més tènicament  
un lepidòpter,  
multicolor fermós i fragilíssim  
en forma, vol, i estructura.

Així ho diuen les escriptures i palimpsests  
dels homes savis,  
de llurs pares i dels avantpassats de llurs avis;  
l'home com qualsevol altre animal de la sàvia creació...

L'avorriment badalla pels racons!

## Leopold Neumann

PAU VICIANO

### I

**L**A nit del 24 al 25 d'agost de 1901 moria en un manicomi dels afores de Weimar el meu amic Leopold Neumann. Segons em contava el doctor Klemperer, director de la institució, l'intern havia sabut mantenir una serenitat admirable davant la mort. Més encara, si hom atenia la seua nefasta reacció a la dutxa freda i les freqüents cefalàlgies. L'irreversible esquizofrènia, amb aquella tèrbola consciència de la realitat, potser havia mitigat els rigors del trànsit. Siga com siga, no pretenia de substraure-li cap mèrit. A més el cas se n'eixia de l'ordinari — vulgars epilèpsies i algun accés maniaco-depressiu, va aclarir — i per això havia actuat en conseqüència.

N'havia pres bona nota: un informe exhaustiu fins al més insignificant. Acte seguit es tragué una petita clau daurada de sota la bata i obrí els batents de vidre de la biblioteca. Quatre volums acabats de relligar contenien els apunts manuscrits sobre l'evolució del pacient. Dia a dia, hora a hora, fins que l'ensul-sida fou absoluta.

Tot parlant, el doctor Klemperer em mostrà els calaixos de sota, atapeïts de fulls gargotejats apressadament, amb un entusiasme ben dionisiac. Eren les darreres notes mèdiques. Damunt mateix de la tauleta tenia les que mancaven, les d'aquella nit.

Molt cortesament me les oferí. Les hauria llegides, jo, però, la lluentor orgullosa que endevinava darrere els vidres de les seues ulleres, tan semblant a la del qui exhibeix una horrible col·lecció d'insectes, em va deturar. Hi havia quelcom d'insà, de poc delicat, en l'actitud sol·licita del doctor Klemperer. Amb bones paraules, tot al·legant la impressió que produeix la mort d'un estimat amic, vaig rebutjar el plec de papers. Tocaven les cinc al carilló i a l'instant van sentir-se, llunyans i lassos, els bronzes de la catedral.

M'acomiadava amb certa fredor quan el doctor Klemperer va tornar cap al seu escriptori. En va traure un quadern de tapes obscures i me'l posà a la mà abans de deixar-me badar. Una infermera d'anatomia esquemàtica m'acompanyà pel

passadís. Mentre ens allunyàvem vaig sentir com el doctor Klemperer tombava dues voltes la clau. Gairebé a fosques vam aplegar a l'entrada. Les úniques sensacions que se'm van gravar foren l'olor mal dissimulada de desinfectant i un silenci dens, com si des de les portes que s'aliniaven a costat i costat guaitassen els nostres passos. La infermera va acomiadar-me amb un «guten Abend» sec, d'una marcada ressonància morava.

La llum d'estiu em va fer tancar els ulls mentre a les meues espatlles tancaven el pesant batent de la porta principal. Ja havia deixat enrere la façana feixuga del casalot quan vaig pensar que aquell ambient no m'havia estat estrany del tot, i sobtadament vaig adonar-me del quadern. Què n'havia dit el doctor Klemperer? Que havia pertangut al pobre Leopold?

## II

(Arribats en aquest punt, jutge convenient de dir algunes paraules sobre el malaguanyat Leopold Neumann. En cas contrari el contingut del quadern podria prendre's per l'exabrupte d'un boig o, encara pitjor, per les elucubracions estèrils d'un caduc bibliotecari. Tractaré, doncs, de resumir aqueixes extraordinàries pàgines en favor de la brevetat i la comprensió. Tampoc no sóc insensible al fet que per força resultarà esquemàtic i simplificador. Sobretot terriblement gelat. Espere que el lector, i el difunt Leopold, sabran disculpar-me.)

En febrer de 1880 Leopold Neumann es fa càrrec de la biblioteca palatina del Gran Ducat de Baden. Com un prometedor doctor en Teologia i Filologia Alemanya arriba en aquest extrem és cosa que explica, per aquest mateix ordre, el destí, la família, passions desordenades i l'atzar.

El vell Baden-Durlach, enfonsat en els coixins de la cadira de rodes, estirà el coll per pronunciar algunes paraules de benvinguda. En aquell racó del jardí el sol aconseguia de filtrar-se tènueament. Leopold es retirà una mica i un feix càlid il·luminà les faccions tremoloses del Gran Duc. N'estava d'acord. En el terme màxim de tres anys reorganitzaria la biblioteca. L'ancià Durlach no es comprometia a viure molt més.

Durant els dos primers anys el treball va ser feixuc però precís. Pel Nadal de 1882 tenia classificats tots els llibres en cent grups. Cada grup corresponia a una matèria específica. L'elaboració del catàleg general de la biblioteca era el pas següent i darrer. Cent llibrets de pell blanca recollien els títols dels grups primers. Deu llibres de pell vermella la refosa dels anteriors. I un de sol, de pell negra, encabia els deu vermells. Aquest últim seria entregat al decrepit Gran Duc, aleshores ja prostrat a les seues habitacions.

Tanmateix no resultà tan fàcil. El rigor de la classificació havia exigut la marginació de títols escadussers. Leopold els reuní en un altre catàleg de pell grisa. Després escriví al lloc: «catàleg de llibres incatalogats». Després s'adonà de la impossibilitat teòrica de l'objecte que tenia a les mans. Després enfollir.

(En efecte, si els llibres incatalogats s'inclouen en un «catàleg de llibres incatalogats» esdevenen llibres catalogats i han de ser exclosos del catàleg, amb la qual cosa tornen a ser incatalogats i cal incloure'ls-hi i així successivament.)

### III

El dia que va morir el Gran Duc, com ell mateix havia establert, foren tapiades totes les portes de l'ala nord. La biblioteca restà aïllada i ningú va recordar-se de Leopold. Ni ell tampoc.

La seua degeneració corporal corregué a un ritme invers de l'intel·lecte. Duia mesos sense afaitar-se, vestia esquinçalls de roba i s'alimentava amb les pàgines més saboroses de la literatura universal. De vegades aconseguia de caçar algun ratolí amb enginyosos paranys. Em consta un de primitiu: esclafament produït per un gruixut volum kantià falcat per un llapis.

Pel que fa a les idees el canvi fou progressiu i radical. D'organitzar la biblioteca en funció a quelcom extern, passà a contemplar-la com un univers tancat. Per això, qualsevol criteri de classificació era lícit: colors, tamanys, número de pàgines, qualitat del paper... Mesos més tard aquestos criteris es revelaren insuficients per la senzilla raó que no podien aplicar-se tots alhora. En una altra ocasió descobrí que l'únic que fonamenta el concepte d'agrupament és una paraula, i es lliurà a la tasca de reinventar un mot que significàs la suma, en un determinat ordre, de tots i cadascun dels volums de la biblioteca. A la primavera següent els guàrdies del palau el detingueren quan escandalitzava les criades. Una setmana després ingressava a la Irredenhaus de Weimar.

### IV

Realment, quan vaig visitar el palau després de l'estada a Weimar, no vaig saber veure cap ordre en la disposició dels llibres. D'antuvi tot pareixia regit per l'atzar: filosofia al costat d'un manual de cristal·lografia; Hegel i Descartes; poesia, teologia i art eslau; llibres grans i esquinçats, de tots els colors... una barreja amorfa. Però malgrat això no puc negar que la visió global de la cambra i recórrer els prestatges m'omplia l'esperit d'una sensació intranquil·la i coneguda alhora.

He meditat molt sobre aquesta vivència i, com gairebé sempre, la solució ha estat aparentment casual. Fa uns dies, rellegant una novel·la gòtica, vaig parar esment en «el cant de les pedres»: la successió de capitells decorats equivalia a una secreta notació musical. De manera que l'iniciat, en passejar-se pel claustre, reconstruïa mentalment, quasi d'esma, les profundes melodies del cant gregorià. Així les seues meditacions creixien en un favorable estat anímic. (Què estúpid he estat). Setmana rere setmana he visitat aquesta estança sentint sense comprendre. Aquestes fileres immenses de llibres, aquests prestatges que s'eleven fins al sostre, no són altra cosa que un mausoleu. Un monument funerari ple de vida.

Leopold potser va endevinar la seua desgraciada fi enmig de la follia i va afanyar-se no a deixar un mer record de la seua existència sinó a sobreviure's. Febrilment va remoure tones i tones de llibres, una i altra vegada fins que la contemplació d'una sola d'aquelles combinacions va incidir directament en la seua ànima, i li va suggerir i li va alliberar tots els fantasmes que l'aclaparaven. Sabia que mentre els llibres conservassen aqueixa disposició, hi havia l'esperança que algun ésser de sensibilitat paral·lela a la seua fos assaltat pels mateixos sentiments

en penetrar a la biblioteca. I renaixent els seus sentiments renaixia el seu esperit.

Avui, potser a causa de la suggestió, la presència de Leopold se m'afigura més real que mai. En certa manera em dol haver hagut de matar-lo, allà a Weimar. El doctor Klemperer es va mostrar tothora competent i inflexible. Un cas d'esquizofrènia amb desdoblament de personalitat exigia una solució radical. Bé, ara em diuen que ja estic curat. El doctor Klemperer, molt amable, em va ensenyar tots els informes de la meua evolució mèdica: l'afirmació del propi jo i el progressiu aïllament d'aquella altra personalitat paràsita: Leopold.

Avui, tanmateix, dubte. Potser no volia realment d'eliminar l'altre jo. Potser l'enyore. En tot cas continue venint tots els dissabtes a aquesta vella estança del palau. Contemple els llibres i revise la folia. Visite Leopold en silenci, com un vell amic mort.

## (Un) Diálogo de Tú a Tú

MANUEL BARRACHINA

... «Recuerdo que amaneció un día gris y lluvioso; que miré a través de los sucios cristales de la ventana y no encontré otra cosa más que agua por todas partes. Sin duda alguna, me dije, esta noche ha debido de llover lo que no ha llovido durante todo el año. Y sentí de repente una pereza innata, casi locuaz, de vestirme, arreglarme, tomar el desayuno y salir a la calle rumbo al Instituto.»

— Sí, eso es muy normal.

«Bien. Pues que no tuve más coj... remedio que hacer de tripas corazón y, echando mano de la paciencia, vestirme, arreglarme, tomar el desayuno y salir a la calle rumbo al Instituto... Bueno, eso ya lo he dicho antes, pero me da igual. Es que así se hace más patente, ¿sabe usted?»

— Sí, hijo, sí, continúa.

«Pues eso, que hice lo que debí hacer: cogí los libros, el bocadillo y un paraguas todo raído y hecho un arrapiezo de tres al cuarto por el que se entraba el agua como Pedro por su casa y empecé a correr camino de la casa de pu... del Instituto, bajo una lluvia que arreciaba la mar, que no sabe usted cómo arreciaba, que arreciaba que parecía aquello el diluvio universal, según la Biblia; y mire que dicen que la Biblia no miente, que es como los libros de texto, o como la Constitución. En fin, que a pesar de la carrera llegué tarde a clase (la verdad sea dicha, yo no corrí por otra cosa más que por no mojarme, que a mí la clase me importaba un pito, que si la bruja de Matemáticas no fuera tan bruja, quién sabe), y puesto que mi retraso era de un cuarto de hora y la bruja no toleraba los retrasos de un cuarto de hora, me restringí debidamente, di media vuelta y me metí en los wáteres a fumarme un cigarrillo. A mitad del cigarrillo tomé la determinación de meterme en la cantina, bien calentito, sentado en una mesa delante de una cerveza, tal vez hojeando alguno de los libros que, todavía mojados por la arreciante lluvia, transportaba con trabajosa resignación debajo del brazo, al calor del sobaco, que me han dicho que es un calor muy auténtico. Yo no sé porqué, pero eso es lo que dicen. Y a eso me remito.»

— Ya, ya. ¿Y qué más?»

«Pues nada, pues eso, que ni corto ni perezoso (la pereza se me había ido hacía ya un buen rato, si bien lo de corto lo conservo desde hace algunos lustros, poquitos, ya se sabe) me metí en la cantina, pedí una San Miguel, me senté en una mesa y me puse a sacar cuitas todo el tiempo que me duró la cerveza, que fue por descontado mucho, puesto que, aunque jaranero y juerguista, yo no soy

bebedor; Dios me libre... Y hablando de esto, yo no es que crea mucho en Dios. Lo digo por quedar bien, simple y llanamente; que, por otro lado, no cuesta nada y, asimismo, la frase queda más estética. ¿No le parece a usted?»

— Sí, sí, la mar de estética.

«Muy bien. Pues me tiré en cantina sacando cuitas y bebiendo cerveza casi una hora, desde las nueve y veinte hasta las diez, hora en que sonó el timbre de final de clase el cual, dicho sea de paso, me pegó un buen susto, un susto de esos de aquí te espero. Me levanté, agarré los libros y me despedí de la cantinera, una mujer ya entrada en años, molluda, cejijunta, con las mejillas salpicadas de rosetas y una cola de caballo que casi le llegaba a la cintura, de la cual no recuerdo el nombre, indudablemente por lo vulgar. Salí al pasillo y me quedé unos segundos dubitativo (¿no se dice así?), indeciso, dudando entre esconderme hasta pasados unos minutos con el consiguiente riesgo de llegar también tarde a la segunda clase y quedar en espantoso ridículo delante de todos o dirigirme directamente a la clase con el consiguiente riesgo de que la tutora, que era la que tenía la primera hora, me echara el ojo encima y me hiciera un desgraciado. Pero no sé por qué motivo (seguramente por eso que dicen los abuelos de que los jóvenes somos más bestias que un adoquín), opté por lo segundo y encaminé mis pasos a la clase, rodeado de colegas de otras aulas que no hacían más que pegar bufidos, pensando en la tutora como un niño en los fantasmas, a la buena de Dios... ¿Y sabe usted por qué meto a Dios tanto de por medio?»

— No sé... Por lo de la estética...

«Sí; y por pura rutina. ¿No dicen que Dios está en todas partes? Pues eso. Nada, a lo que íbamos. Crucé el pasillo derecho que da a las escaleras centrales (unas escaleras grandes, enormes, inmensas, llenas de colillas, salivazos y además de mármol, de un mármol blanco y frío que las vestía de una solemnidad tal vez un poco adusta) y me sumergí después en la obscuridad del pasillo izquierdo, al fondo del cual, como usted bien sabrá, se encontraba mi clase, primero zeta, la clase de la bruja, de la bruja con tacón de aguja, como dice una canción moderna, aunque nuestra bruja en cuestión usaba zapatillas de deporte y, antaño, según cuentan fuentes dignas de todo crédito, unas botas negras de media caña, con tres hebillas y suela chapada, lo mismito que los caballos de carreras, o que los sargentos notarrones, que habelos, haylos. Y nada, que de repente, ¡zas!, como un guantazo en la jeta al niño respondón, como un correazo en el lomo a la mula terca, como un hachazo en medio del cráneo a una viejecita medio imbécil, que decía Dostoiewsky, que yo leo mucho, que llevo camino de quemar la vista de tanto leer, y mira que tengo los ojos bonitos, que me lo dicen las amigas, demasiado hermosos para que me los tapen unas gafas de culo de botella... ¿Me sigue usted?»

— Sí, sí, ¡claro que te sigo!

«Pues me encontré cara a cara con la bruja, la bruja de zapatillas de deporte, la bruja de piel morena y arrugada y áspera como la estopa (y conste que eso se ve a simple vista, que no es necesario catarlo para advertirlo); la bruja con cara de mona, y ojillos vidriosos de serpiente iracunda, y dientes demasiado blancos para ser propios... Y voz firme, impertérrita, tenebrosa. «¿Dónde ha estado usted hasta ahoraaaaa?» «Es que he hecho tarde». «Me importa un comino que haya hecho usted tarde». «...» «Su falta está anotada en el parte diario. A ver cómo

la justifica". "... Nada. Mohín y cuenta nueva. La bruja dejó en el aire un penetrante olor a alcanfor, el olor de los trajes que no se han sacado del armario desde hace unos cuantos lustros. Pero, bueno, a usted esto no le importa, ¿verdad?»

— Hombre, no es que me interese mucho ese aroma, pero... tú sigue, sigue.

«Es que me recuerda el desván de mi casa vieja, la casa de la calle Mealla, que tenía dos terrazas enormes sobre el patio de luces, y una cocina enorme que se ponía perdida de agua cuando llovía, y un armario bastante espacioso en el que me metí de chico con una niña del barrio y a la que no le hice nada porque la chiquita era muy creyente. Eso del demonio es un palo, ¿eh? A mi juicio eso del demonio se lo inventaron las abuelas por pura envidia, o a lo mejor para evitar que pillásemos una sífilis y nos muriésemos de asco; como si fuéramos tontos, como si no supieran que ese tema lo tiene uno más leído que la Historia de España, como si ignoraran que el onanismo (que así suena más suave) lo descubre uno en su época de mayor imbecilidad... "Mira, la cosita se me hace grande poco a poco y luego escupe"... "Mira, me froto con el dedito y me entra una cosa rarísima. A lo mejor es que me estoy poniendo mala"... Para mí que eso del demonio es una patochada como la tapa de un piano. Pero creo que me estoy alejando un poco del tema. Nada, que cuando entré en el aula fui directo a la mesa de la bruja y miré el parte... Matemáticas horizontal, diecisiete vertical, un aspa, una equis, una mierda, pensé y me senté en mi pupitre. El compañero me dirigió una mirada inquiridora a través de sus ojillos achinados y tal vez un poco maliciosos; suponiendo satisfacer su curiosidad le dije, sin más, con una voz que me salió del dedo meñique del pie derecho: "En cantina, tomándome una cerveza y ligando con..." No puedo continuar la frase porque, como creo haber dicho por ahí arriba, no recuerdo el nombre de la cantinera. Pero lo que sí es cierto es que quedé como un señor; y acto continuo sumergí la mirada en el piélagos proceloso de letras del libro de Francés, en casa de Mme. Lasserre. Al cabo de cinco minutos llegó la profesora, con su cabellera rubia a rastras... "Bonjour. Aujourd'hui, nous allons parler des pronoms personnels le, la et les. J'espère qu'il n'aura pas des problèmes"... Y la clase entera enmudeció casi de repente; más por compasión que por otra cosa.»

«Recuerdo que la profesora de Francés se tiraba toda la clase hablando en ese idioma, desde el "bonjour" ("bonsoir si la clase caía por la tarde) hasta el "au revoir". A causa de tal hecho, tal vez, creo que fue el curso que más idioma aprendí. Y es que en el fondo era lógico; con tantos días empapando la testuz de palabrería francesa algo se tenía que pegar, por muy zoquete y tarambana que fuese uno. Recuerdo la cantidad de palabras que aquella mujer (que andaría por los cuarenta y pico, rubia ella, de boca menuda, bajita, culona, andares un tanto presuntuosos, fuerte olor a jabón Lagarto y enigmaticidad asazzzzz trasnochada) se sacaba de la manga como un mago de academia... "Vachement", "troupiet", "périphérie"... En más de cuatro ocasiones nos sorprendió a la clase entera con la boca abierta, después de una de sus muchas e insaciables chácharas, de las cuales, la verdad sea dicha, no sacábamos en claro ninguna otra cosa más que la magnificencia de su pronunciación, una pronunciación quizás apasionada en exceso en algunas fases de su alocución, seguramente en busca de recónditos y mal definidos fines pedagógicos, o vete tú a saber... "Vachmán", "trupíe", "periferí"... "Seguramente está tirando salivita por la boca al hablar"; porque el francés,

hablando fríamente, es un idioma muy guarro: demasiado bisbiseo, demasiada nasal... Recuerdo que cuando estaba constipado rezaba porque no me tocara leer la lección del día. Primeramente, porque me dolía la garganta, se me irritaba la faringe, me venían unos sudores de muy mala lid y se me revolvía el estómago. En segundo lugar, porque la pronunciación de las nasales me producía un malestar insostenible de nariz para adentro. Y en tercer término, porque temía que las membranas mucosas, con tanta nasal y tanto cuento, me jugasen una mala pasada y me hicieran un desgraciado en plena clase. ¿No le parece, usted?»

— Claro que me parece, ¡ya lo creo que me parece!

«Pues eso. Me tragué toda la clase de Francés la mar de a gusto (yo siempre he mostrado una casi fervorosa adicción al idioma), pero en el instante en que sonó el timbre de final de clase, tal vez por eso de la costumbre, que no es nada malo, ni mucho menos, que se coge con la experiencia, y sólo con la experiencia, que lo sé yo, que soy muy listo, solté un bufido de alivio que estuvo a punto de costarme un disgusto. A partir de entonces todo fue matemáticas. Guardé los trastos debajo del pupitre, saqué el bocadillo, salí al patio, todo lleno de gente, como un concierto rock, lo crucé; había dejado de llover, pero el cielo seguía encapotado; el pasillo (la obscuridad polvorienta y húmeda del pasillo izquierdo); luego, la calle. La ancha, enorme acera del mani... Instituto. Vi a lo lejos alejarse la figura de la bruja, la bruja de zapatillas de deporte y pantalones vaqueros. Por cierto, luego se me cruzaría con un pedazo de coche del año de la polca. Tiene gracia. Sí, mucha gracia; una cantidad enorme de gracia. Le eché una "bendición" mental y seguí adelante, camino del bar de costumbre, el bar de las medias horas de descanso, y de las largas y aburridas mañanas de lluvia, acompañado únicamente de cuatro cafés, los libros y lo puesto, más sólo que la una, pero más feliz que una mona; que una mona fuera de su jaula; lejos de la bruja y su disparatado séquito de opresores, tiranos, magos de bola trucada y otras aficiones; ¡fuera!, ¡¡bien fuera!! Y perdone si he levantado mucho la voz. Es que, a veces, yo soy así de bestia.»

— No, no, si yo te comprendo... Por mí no tengas cuidado.

«Bien. ¿Dónde estaba? ¡Ah, sí! El bar. Bien; recuerdo aquel pequeño garito con un cariño muy especial; no con el cariño con que un niño recuerda un antiguo juguete, porque ese es un cariño vano, confuso y somero en exceso, sino más bien con el cariño con que, por ejemplo, recordaría a mi primera novia, de haberla tenido, porque yo siempre he sido un poco retraído y, de no haberlo sido, tampoco habría salido muy bien parado, que hacer las cosas de bóbilis es casi, casi caer en pecado, y a fuerza de antever una patada al trasero uno se alberga en su retraimiento y amigo de todos y todos amigos de él, que otra cosa fue la media novia valenciana que tuve años ha y que a usted no le importa cómo se llamaba, porque aquello no puede decirse que fue nada serio, porque de serio no tenía otra cosa más que las alpargatas de ir a la playa, las playeras, vamos, y algún que otro beso en la parada del autobús, detrás de un árbol, y los zollipos de despedida que sonaban a gato, que olían a gato, que sabían a gato y que ahora me vienen a la memoria de gato que aprisiona mi cerebro gatuno... ¡Pero a usted qué le importan mis amoríos!»

— Nada, hijo, perdona; yo no he dicho ni esta boca es mía.

«¿Por dónde iba? ¡Ah, sí! El bar. Es que yo soy muy despistado, ¿sabe

usted? Y un soñador incorregible, que a veces me entran ganas de coger un pico y una pala para ir en busca de los tesoros con que he soñado y me doy cuenta de la realidad porque no tengo un duro ni para comprarme un pico ni una pala... Y si lo tuviera, creo que no dudaría un segundo en cavar un hoyo, no para buscar ningún tesoro, que eso sólo existe en la imaginación de los bobalicones o los ambiciosos, sino para enterrar en él muchas cosas. Por cierto, ¿sabe usted qué enterraría (aparte del pico y la pala de modo que nadie en el jamás de los jamases los pudiera desenterrar y cavar usando de ellos en busca de apócrifos e inalcanzables tesoros) entre esas muchas cosas? Pues enterraría todo mi orgullo, toda mi mala fe, toda mi mala leche, toda mi ineptitud, toda mi veleidad (si bien ya de por sí es poca, g. a D. o a quien sea) y toda mi falta de confianza en mí mismo. Y me quedaría en pelotas, en cueros vivos delante de mi propia tumba, esperando reencarnarme en la persona de algún apuesto caballero de la Edad Media, que dice el sátiro de Geografía e Historia, o de algún poeta bohemio medio romántico y medio progresista, o de alguna puta mediocre devengada sólo por músicos y escritores jóvenes, altos o bajos, flacos o más flacos, pero que conservaran en su alma, íntegra, la esperanza de dejar de ser pentagramas y diccionarios vivientes y volver a ser personas, hombres capaces de quedarse en porreta delante de una mujer sin temor a ser desdeñados en vez de frente a su propia tumba, absortos como pasmarotes, esperando una reencarnación, y otra, y otra, y otra, a ver cuál de todas es la mejor, la que menos ensucie, la que menos duela; o la que menos escueza. ¿Verdad, usted? ¿A que la vida es una caja de sorpresas?»

— Sí, y tú que lo digas...

«Pues eso. Ah, íbamos por lo del bar, si no me equivoco. Bien; recuerdo aquel pequeño garito, decía, con un cariño tal vez un poco difuminado, pero aún vigente en ese rinconcito del corazón reservado para los recuerdos queridos por los que uno lucha tratando con todas sus fuerzas de conservarlos en su mayor integridad posible, pero que el paso de los años, pedacito a pedacito, lentamente, como la pertinaz y monótona gotita de un grifo mal cerrado que cae al blanco mármol del lavabo para perderse después en las profundidades hediondas del desagüe, se encarga de borrar con su particularísima goma de dos pesetas dejando tal vez algún ligero vestigio como prueba de su, en el fondo, indeleble existencia. Solía sentarme en las mesas del fondo, contra la pared. Ponía los libros sobre la mesa y, frente a un café humeante y casi exquisito, dejaba pasar el tiempo sin reparos, como quien ya lo ha hecho todo en la vida y no le queda otra cosa por hacer más que esperar a que venga el demonio y se lo lleve al infierno, donde la caldera de Pedro Botero y esos cuentos que contaban las abuelas cuando era más pequeño que ahora... ¿A usted no se los contaban, por casualidad?»

— Sí, algo de eso me contaron, si mal no recuerdo...

«Pues mejor para usted. Lo cierto es que allí me desquitaba de los malos ratos que la bruja y su disparatado séquito de opresores, tiranos, magos de bola trucada, etc., me hacían pasar; aparte de que, a mí, y no me lo tome usted a mal (a cada uno lo paren como lo paren, y santas pascuas), eso de vivir a lo parásito (y mire que tampoco me faltó el respeto a mí mismo, que yo no soy de esos que se pasan la vida tirándose piedras sobre su propio tejado, que aparte de ilógico es irrespetuoso) siempre me ha llamado mucho la atención, y su práctica, aunque aburrida, me ha llegado a caer tan en gracia que varias veces he llegado

a pensar si, en vez de nacer persona, no hubiese sido mejor haber nadio piojo, o mosquito trompetero. ¿No le parece a usted?»

— Sí, sí, eso de ser piojo o mosquito trompetero debe ser la mar de emocionante...

«No; es aburrido. Usted no se entera de nada. Déle usted gracias a Dios de no ser usted una persona; ni un piojo, ni un mosquito trompetero, sino un puñetero espejo de cuarto de baño... Bueno. Ya está bien de devaneos. Nada, que me senté en la mesa de costumbre, tomé el bocadillo de costumbre, pedí el café de costumbre y, como de costumbre, dejé pasar el tiempo tan ricamente, con toda la languidez del mundo, como si la cosa no fuera conmigo. Afuera brillaba un ciclo cubierto de nubarrones grises como el humo de un cigarrillo, y las gentes andaban apresuradamente calle arriba y calle abajo con su paraguas, y los automóviles circulaban a toda velocidad rompiendo charcos y salpicando a los viandantes, los cuales, si empezara a llover de nuevo, bien poco repararían en la indiscutible utilidad de su paraguas. Recordé que, algunos años atrás, el bar contaba con los servicios de un camarero de esos a la vieja usanza: pantalón negro, chaqueta blanca, camisa de cuello almidonado, más duro que una piedra, y pajarita negra. El hombre era un sesentón de pelo canoso, flaco, piel albina intentando casi desesperadamente tirar a rojiza, pómulos salientes, mirada penetrante. La verdad es que, si no fuese por lo bajito que era, hubiera dicho que era alemán. Porque los alemanes son muy altos, ¿verdad, usted?»

— Sí, sí, la mar de altos.

«Pero el hombre era bajito; bajito, flaco y de Albacete. Y le llamaban Jonás, como al gilipollas ése del cuento»...

## El Xocolate

(Estampa basada en paraules de Slawomir Mrozek)

LLUIS MESEGUER  
ANTON REBOLLEDO

*(Fosc. Es fa la llum lentament. Se sent, volander i gentil, un Nocturn de Chopin. Es veu un preciós jardí familiar, amb una taula i quatre cadires. Damunt la taula, una campaneta. Dins una gran gàbia, el PROGRESISTA fent macramé. La FILLETA, asseguda immòbil sobre un cavallet de cartró. Llum total. Passen uns segons...)*

*(Entra, per l'esquerra, el CRIAT, diligent i solemne, neteja diversos objectes i flors i posa el rellotge a les cinc, que sonen lentament. Mentrestant, el CRIAT es posa al costat de la FILLETA i, coincidint amb la darrera campanada, posa en moviment la FILLETA, que es balanceja al compàs del tic-tac. Puja el volum del Nocturn. El CRIAT se'n va amb somriure mefistofèlic.)*

*(Uns segons de música. Darrere una estructura pintada de jardí, per l'esquerra de l'espectador, s'assoma, com una espia molt segura del que fa, la MARE. El Nocturn, lentament, es fa silenci.)*

MARE: *(Entrant)* Filla, bonica meua! Vine, que t'has de preparar per a la teua classe de piano.

FILLETA: *(Tot balancejant-se)* Ja vaig, mamà!

MARE: *(Recriminant-la)* Però, filleta del cor, no te'n dones vergonya? Estàs suadeta de dalt a baix! En què penses? Vinga, vine!

FILLETA: Ai, mamà, estic tan distreta...  
*(La MARE s'acosta a la seua FILLETA).*

*(Quadre: la MARE dreta darrere el cavallet. la FILLETA aturant el seu balanceig. Se sent, implacable, el tic-tac.)*

*(Entre somnis, acariciant el cavallet, ingènua)* Mamà, per quina raó tots els homes porten pantalons i cap d'ells duu falda? I per què alguns homes porten barba i els altres s'afaiten? Per què els ho toca fer o per què els agrada?

MARE: *(Nerviosa i potser decebuda)* La falda no els para bé als homes, filleta del cor!

- FILLETA: (*Insistent*) I per què es preocupen els homes d'això?
- MARE: (*Alegant-se*) Com que per què? I per què portes tu la preciositat de trenes que tens? Perquè el món siga més bonic i el sol no ens prive de la seua llum... (*Recriminant*) I prou de fer preguntes impertinents! Si no et portes bé, et passaràs el dia castigada a la teua alcova... Vinga, ves, que la teua institutriu t'està esperant... (*Fa sonar la campaneta i acudeix, sol.lícit, el CRIAT*).  
 (*Fredament, sense mirar-lo*) Per favor, porte la meua filla a l'institutriu i avise al senyor, el meu espòs, que ja s'acosta l'hora. Encarregue's que estiga ben preparat el servei del xocolate. Avui, com cada dijous, el senyor Rector vindrà a prendre-se'l amb nosaltres.  
 Un moment! Se m'oblidava... Ha de posar-hi una tassa de més... Avui ens acompanyarà la nova mestra, que ve a presentar la seua reverència al senyor, el meu espòs.  
 (*Quadre: El CRIAT al costat de la FILLETA*).  
 Res més, ja es pot retirar.  
 (*El CRIAT s'endua la FILLETA. Topen amb el REVEREND que està entrant per la dreta i la FILLETA li trau la llengua*).  
 (*Flash de música gregoriana distorsionada.*)
- REVEREND: (*Entra. El seu parlar és una salmòdia*) Lloat siga el nostre Senyor que permet el miracle quotidià de l'existència i dóna protecció a les criatures!
- MARE: (*Li besa la mà i...*) Oh, mossén, que prompte que ve vosté avui!
- REVEREND: (*Cordial*) Els designis del nostre Senyor són inescrutables. Ha sorgit la coincidència — la Providència, parlant amb propietat — que he hagut d'auxiliar l'ànima d'un moribund poc lluny d'ací i he pensat que no em calia tornar a la Parròquia. Per això he vingut passejant i resant la Sexta.
- MARE: Afortunada Providència, que ens fa gaudir de la seua companyia tan grata uns moments més que les altres ocasions que ve... No sé què en faríem de la casa si algun dia ens faltaven les seues grates visites!
- REVEREND: Per favor, senyora! Jo romandré fidel a la seua família pels segles dels segles...
- MARE: N'estic ben segura...  
 (*Quadre*)  
 Però Mossén, faça el favor de sentar-se...  
 (*S'assenten. Proven de besar-se, però...*)  
 (*Flash de música del pato Donald distorsionada.*)
- PARE: (*Entrant per l'esquerra, havent espiat. El seu parlar és un constant remugar gutural i nasalitzat*) Oh, mossén, molt bona vesprada!

- REVEREND: Molt bona, ben cert, senyor...  
(*Cuadre. S'assenten tots tres*).
- MARE: Avui, Mossén, prendrem el xocolate en companyia d'una altra persona... La nova mestra, que ve a presentar la seua reverència al senyor, el meu espòs.
- REVEREND: Valga'm Déu! Suppose que no serà una d'aquestes mestretes modernes, amb idees una miqueta desordenades...
- PARE: Per favor, Reverend, ja ens hem informat bé. Es del bo i millor entre les que hem trobat per triar...  
(*Flash de música de monges ursulines, de l'estil del famós himne «Tengo una muñeca...» Com ja s'esperava, arriba, qui sap d'on, sufocada, la MESTRA*).
- MESTRA: (*Apareix per la dreta, seriosa, cada pausa fent silenci perquè no li contesten*) Molt bona vesprada. Arribo tard, potser? Lamentaria molt i molt haver-los fet esperar.
- TOTS: (*A l'uníson, fent cantinel·la*) En absolut, amiga meua...
- MARE: (*S'aixeca sol·lícita i rep la MESTRA. Parla amb una apegalosa dolçor*) Passe, passe i assente's amb nosaltres. Li presente el senyor Rector...
- MESTRA: Li bese la mà, Mossén...  
(*Quadre. El CRIAT serveix el xocolate. Els posa les tasses a la mà i els personatges van començant a parlar i a moure's tal com se'ls va servint, d'un en un, el xocolate*).
- PARE: (*Enumerador*) Ja anirà coneixent l'alcalde i l'alcaldesa, el farmacèutic i la seua dona, el metge i la seua dona, el propietari del taller que fabrica mànecs de ploma per a l'exportació, també la seua dona, i, en fi, totes les autoritats locals i forces vives.
- MESTRA: Serà per a mi un plaer, senyor...
- MARE: Ai, filla, no ho dubtem, no. Són tots encantadors...
- REVEREND: (*Distensió, harmonia. Tots seuen a taula*) I bé, què li pareixen els xiquets de la nostra ciutat?
- MESTRA: Encara és prompte per a fer un judici, però intentarem adreçar els seus instints pel millor camí.
- REVEREND: (*Com una màquina, intolerablement implacable*) L'instint, l'instint... Vostés, els joves d'estudis, tenen el cap ple de les teories de Darwin, l'instint animal i això... Sí, potser els animals ens sorprenen, justificadament, amb les admirables varietats, diverses i directes, de les seues potències cognoscitives. Però a desgrat de la sorprenent perspicàcia del seu instint, l'hominització de la vida, com a fet evolutiu de primera magnitud, demana una molt acurada revisió científica...  
(*En un cert moment, quan el PROGRESSISTA s'engega, la FILLETA*

*s'acosta a son PARE com demanant-li permís no se sap per a què. El PARE diu que sí amb el cap i ella se'n va).*

REVEREND: *(Cont...) ... sempre i quan es faça una revisió del fenomen anomenat de reflexió i s'avaluen exactament les seues repercussions físiques...*

MESTRA: *Com va dir el filòsof Aristòtil, l'home és un animal racional... (El PROGRESSISTA), dins la gàbia, entona tres cançons revolucionàries, fent contrapunt al parlament del REVEREND, que es repeteix, com un disc ratllat impossible de ser aturat, diverses vegades.) (Mentrestant fan contrapunt l'engabiat i el Mossén, la FILLETA apareix amb una botella i li la passa al PROGRE entre els barrots de la gàbia. Després de beure, ell continua els seus cants.)*

REVEREND: *Avui potser fóra més exacte dir que l'home és un animal reflexiu, accentuant les característiques evolutives d'una qualitat que significa la transició d'una consciència encara difusa a una altra prou centrada i capacitada per a coincidir amb ella mateixa. L'home no és només un ésser que sap, sinó també un ésser que sap allò que sap. Com s'ha dit amb estricta precisió, té una consciència potenciada a la força de dos. Bé, però tenim nosaltres prou capacitat per a captar la naturalesa radical d'aquesta diferència? (Tornant apaciblement a la realitat, en conclusió, coincidint amb el silenci del PROGRESSISTA.) Molt bé, admetem que l'home procedeix del mono. Només una cosa és evident: qui diu aquestes animalades, segur que procedeix del mono...*

*(Tots, és clar, riuen d'esma. El PARE s'adona que la MESTRA mira intrigada al Prometeu engabiat...)*

PARE: *Segurament vosté no sap qui és l'home de la gàbia... Un desig extravagant de la meua dona. No volia tenir-hi un canari ni cosa per l'estil perquè li pareixia massa vulgar. Per això li vaig buscar un progressista viu. No tinga por, és completament dòcil. És natural del país. Durant un parell d'anys va anar solt, sap? i va fer algunes calamitats i tot. Però ara està completament domesticat. El podem tenir a casa sense perill: fa macramé, toca la guitarra i canta... He de dir que a vegades tinc la impressió que sent alguna cosa pareguda a la nostàlgia... (Han arribat tots dos al costat de la gàbia.)*

FILLETA: *(Sincerament desitjosa) Jo vull que el deixes eixir de la gàbia! (El PARE alça els braços amenaçador. La MESTRA, amb un hàbil toc a la cintura el converteix en un ninot immòbil i el fa girar deixant-lo d'esquena a l'espectador.)*

MESTRA: *(Consolant la FILLETA, que està asseguda a terra al costat de la gàbia) Qué et penses, que els teus pares no el tracten bé? Té la vida assegurada, tranquil·litat i cap classe de preocupacions. Ja hem aconseguit que mengi a la nostra mà i tot... (Reverència conciliadora.)*

- PARE: Ja no és perillós ara. Només el deixem volar el dia de la Festa Nacional i el de l'aniversari de la Revolució... Però sempre torna. I és que... on podria estar millor que ací?  
*(Silenci. El PROGRESSISTA fa un gest amenaçador i tots es queden paralizats per l'esglai. Desmai de la MESTRA en braços del PARE. El PROGRE s'alça i, puny tancat, entona dues vegades la primera estrofa de «La Internacional»: molt lentament la fa passar del seu ritme natural a ritme de vals. Quan això s'ha esdevingut, amb tota franquesa, la ballen els de casa: la MARE fa parella amb el REVEREND i el PARE amb la MESTRA.)*  
*(Rialles i murmuris de festa i cansament. De sobte, tots callen i es queda el PARE rient tot sol, imbècil...)*
- PARE: *(Rient)* Magnífic!
- MARE: *(Tallant-lo avergonyida)* Estimat meu, ja es fa tard. No et pareix que la nostra filleta hauria d'anar a gitar-se? Al progressista el taparem, que avui ja ha cantat prou i massa.
- PARE: *(Impressionat)* Sí, sí, clar... *(Dirigint-se al de la gàbia)* Au, el progressista, ara, a dormir!  
*(Tapel el PROGRESSISTA i s'assenten, plàcidament. El PAPA porta la seua FILLETA al cavallet.)*
- MARE: Una tassetta, encara?
- REVEREND: Jo només mitja, gràcies... *(Li la serveix la MARE)* Quin aroma...!
- MESTRA: Oh, sí, deliciós, efectivament...
- REVEREND: *(Solemne, aixecant la tassa com a la consagració d'una missa)* Veient aquest càlç, exquisit, no els pareixen dignes de compassió tots aquells que s'han d'acontentar bevent infusions profanes com el cafè o el te?  
*(Quadre. Bellesa. Retorna Chopin amb el seu Nocturn i lentament, com si es volgués que el públic s'encise i s'ho passe bé, va baixant la llum fins al fosc total.)*

NOTA:

El text «El xocolate» s'ha extret del muntatge teatral «OH DOLÇA PRUNETA...! (VINT-I-QUATRE HORES AL JARDI FAMILIAR)», dirigit per Xavier González Darder i representat per ESPIRAL-COLLECTIU DE TEATRE. Els textos de l'espectacle, basats en autors polonesos contemporanis (Slawomir Mrozek, Witold Gombrowicz, Tadeusz Rozewicz i Stanislaw Witkiewicz), van ser obra d'Anton Rebolledo i Lluís Meseguer. L'obra, construïda des del punt de vista dramaturgic amb un excel·lent rigor formal, va ser estrenada el dia 22 de desembre del 1978 pels actors Carme Bellés, Marisa Miralles, Carles Pons, Xavier G. Darder, Màxim Albella, Raül Torrent i Miquel Angel Prades, amb la col·laboració de Pep Cortés.

## INDICE DE AUTORES

- BURGUERA NADAL, MARIA LUISA. — Licenciada en Filología. Profesora de la Universidad Laboral de Cheste (Valencia).
- MARCO, PILAR. — Catedrático de Literatura.
- TARIN MARTINEZ, JUAN JOSE. — Profesor Universitario en Castellón.
- ALICART, FEDERICO. — Castellón. Licenciado en Ciencias Exactas. Ingeniero de Caminos. Ex-Profesor de la Escuela de Ingenieros de Madrid.
- ALBALAT, ANTONI. — Estudiante en la Escuela del Profesorado de EGB en Castellón. Colaborador en periódicos locales.
- MELIA TENA, CASIMIR. — Ingeniero. Presidente de la Sociedad Castellonense de Cultura. Ex-Delegado de Industria en Castellón. Escritor.
- CALLES, JUAN MARIA. — Castellón. Estudiante en el Colegio Universitario de Castellón.
- MATUTANO, ANTONI. — Almazora. Licenciado en Filología Francesa. Profesor de Instituto.
- VICIANO, PAU. — Castellón. Estudiante.
- BARRACHINA, MANUEL. — Castellón. Estudiante en el Instituto «Penyagolosa».
- MESEGUER, LLUIS. — Licenciado en Filología. Escritor. Profesor en el Instituto Mixto, n.º 3 de Castellón.
- REBOLLEDO, ANTON. — Técnico industrial. Fundador del «Col·lectiu Espiral» en Castellón. Actualmente reside en Chile.

Por error se omitió entre los nombres de los colaboradores del n.º 2 de este Suplemento Literario, el de JULIO A. MAÑEZ, sociólogo, fundador del Grupo Teatral «Huevo» y crítico teatral en Valencia.

