

Entreletras

Depósito legal M02019000003

ISSN: 2665-0037

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año IV. No. 7. Enero-junio 2020



**Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del
Instituto Pedagógico de Maturín,
Universidad Pedagógica Experimental Libertador**

Maturín, 2020

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año IV No. 7. Enero- Junio 2020

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

Revista del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del Instituto Pedagógico de Maturín. Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Entreletras es una publicación arbitrada del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña, del Instituto Pedagógico de Maturín "Antonio Lira Alcalá" (IPMALA/UPEL) que difunde trabajos científicos originales, ensayos, traducciones y revisiones bibliográficas relacionadas con la literatura, poniendo énfasis en la literatura venezolana y caribeña. De aparición semestral, esta publicación tiene por objetivos fundamentales la difusión de conocimientos, posibilitar el intercambio entre pares y estimular la producción científica en el área literaria.

OBJETIVOS

- Contribuir a la discusión de los problemas relevantes de la literatura, con especial énfasis en la literatura venezolana y caribeña
- Difundir el acervo cultural investigativo universitario
- Propiciar el diálogo de las disciplinas que tienen vida en el escenario académico de la Universidad
- Poner en la escena pública los enfoques contemporáneos sobre la teoría y la práctica de la literatura
- Difundir el trabajo investigativo de los miembros de la comunidad del Instituto Pedagógico de Maturín
- Favorecer la permanente actualización en los escenarios educativos

La revista está indizada por



Los datos de la revista y de todas las revistas incluidas en el índice aparecen en este enlace: <http://www.citchile.cl/b2c.htm>



Folio=29252

Sistema Regional de Información en Línea para Revistas
Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal



Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá”

Consejo Rectoral

Prof. Raúl López
Rector

Prof. Doris Pérez
Vicerrector de Docencia

Prof. Moraima Estévez
Vicerrector de Investigación y Postgrado

Prof. María Teresa Centeno
Vicerrector de Extensión

Prof. Nilva Liuval Moreno
Secretaria

Instituto Pedagógico de Maturín

Prof. Alcides Zaragoza
Director-Decano

Prof. Neida Montiel
Subdirectora de Docencia

Prof. José Acuña Evans
Subdirector de Investigación y Postgrado

Prof. Robin Ascanio
Subdirector de Extensión

Prof. Hernán Ferrer
Secretario

Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña (CILLCA)



El Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña (CILLCA) se crea para promover un ambiente crítico y corporativo para los investigadores interesados en el estudio de la literatura del área de Latinoamérica y del Caribe, haciendo especial énfasis en la literatura venezolana y de la región que sirve de entorno geográfico a nuestra Universidad en el Sur Oriente del país. Persigue:

1) apoyar la investigación y la docencia, curricular y extracurricularmente, en el pre y posgrado del Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá”, en las áreas vinculadas al área de literatura;

2) asesorar a la UPEL en los temas que se vinculen a la literatura Latinoamericana y del Caribe.

3) vincular a la UPEL de esta región con las comunidades lingüística literaria regional, nacional, latinoamericanas y caribeñas

ART. 2 Son funciones del Centro de Estudios Literarios Latinoamericanos y Caribeños:

1) estimular el desarrollo profesional del personal académico proporcionándole condiciones favorables a la investigación en el área de la literatura Latinoamericana y Caribeña;

2) promover y visibilizar el trabajo que estudiantes y profesores realizan en el campo de la literatura latinoamericana y caribeña;

4) organizar actividades de investigación y promoción de la literatura latinoamericana y caribeña:

5) propiciar intercambios con investigadores de otras regiones del país y de otros países de Latinoamérica y del Caribe;

6) programar un plan editorial para promover el trabajo investigativo que se realice en el Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá” en el área que corresponde al CILLCA;

7) mantener relaciones con los diversos organismos institucionales y extra institucionales que permitan obtener recursos para la programación de investigación y de publicación del CILLCA;

8) ofrecer asesoría y orientaciones sobre el área de literatura cuando les sean requeridas por organismos universitarios o extra universitarios;

9) coordinar la revista y demás publicaciones del CILLCA.

Director

Celso Medina ((Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Director Ejecutivo

Jesús Antonio Medina Guilarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Consejo Editorial

Gustavo Luis Carrera (Universidad Central de Venezuela)

Luis Barrera Linares (Universidad Simón Bolívar)

Luz Marina Cruz (Universidad de Oriente)

Aníbal Lares (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Equipo de Arbitraje

José Gregorio Vásquez (Universidad de los Andes)

Sol Pérez (Universidad de Oriente)

Noris Alfonzo (Universidad de Oriente)

Luis Mora (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Roger Vilain (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)

María Solé (Universidad Nacional Experimental de Guayana)

Carmen Barreto (Universidad de Oriente)

Luis Peñalver Bermúdez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Traducción:

Juana Sagaray (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

María Teresa Fernández (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Pedro Aguilera Vásquez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

¿Cómo vincularse a la revista?

Para comunicarse con nosotros, diríjase a:

Revista ENTRELETRAS

Instituto Pedagógico de Maturín

Sede de Postgrado. Centro de Documentación e Información

Vía La Floresta, frente a la Urbanización El Parque.

Planta Baja, antigua Biblioteca de Postgrado

Apartado Postal N° 274. Código de Postal 6201

Telef. 0291-6416322/ Fax: 0291-6415844

Maturín. Estado Monagas

Correo Electrónico: entreletras.cillca@gmail.com

upelentreletras@gmail.com

Celso Medina. medinacelso@gmail.com

Jesús Medina Guilarte. jamg22051986@hotmail.com

<https://entreletras3.wixsite.com/entreletrasinicio>

Sumario

	<i>Página</i>
Editorial	8
Entrevista:	
Edgar Colmenares del Valle: “Un llanero de Venezuela”	9
“Antonio José Torrealba”. Edgar Colmenares del Valle	15
Conferencia:	
“Armando José Sequera: Mosaico Cósmico”. Francisca Noguerol	20
Ensayo:	
“La metalepsis en el discurso ficcional de <i>Jacques el fatalista</i> ”. Jesus Medina Guilarte	24
Artículos:	
“Literatura y realidad en la Venezuela de fin de siglo: <i>Baedeker 200</i> ”. Santiago Pedroarena	33
“Humor y melancolía: el lenguaje de la utopía en Andrés Eloy Blanco”. Luis Javier Hernández	36
“ <i>La balsa de piedra</i> : una novela tesis. Cássia María Bezerra do Nascimento	40
“El trovadorismo y sus conexiones con la poesía de Claudio Rodríguez Fer”. Juliane de Souza Alves/Saturnino Valladares	45
“O Trovadorismo e suas conexões com a poesia de Claudio Rodríguez Fer” Juliane de Souza Alves/Saturnino Valladares	55
Crónica:	
“Aceite de piedra en las islas de Cubagua y de Margarita”. Francisco Castañeda	66
Reseña:	
“Corona Calcaño, Iván. La muralla constelada”. Celso Medina	72
Literatura Otra:	
James Joyce Los muertos. Traducción: Eduardo Gasca	75
The Dead	92
“Realismo e ironía, el camino de la palabra en <i>Dublíneses</i> ”. Dominique Rabaté	108
Normas para los autores.	116
Normas para los árbitros.	117
Autores.	120

Editorial

Para hacer honor al nombre de nuestra revista, el número que presentamos ahora se pasea temáticamente por diversas temporalidades y geografías. Empezamos nuestro recorrido por el llano venezolano con Edgar Colmenares, lexicólogo y estudioso de la cultura, quien en las respuestas que da a nuestras preguntas nos habla de su investigación sobre Antonio José Torrealba, el informante clave para que Rómulo Gallegos construyera esos dos grandes monumentos de la literatura venezolana, como son *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*. Además, el también Individuo de número de la Academia de la Lengua Española en Venezuela, nos ilustra acerca del dinamismo de nuestro idioma. Para acompañar esta entrevista, ofrecemos el estudio preliminar que Colmenares escribió para presentar uno de los cuadernos de Torrealba, que da cuenta de la riqueza imaginativa del este llanero tan especial.

La sección de conferencia nos trae la intervención de la profesora Francisca Noguerol, de la Universidad de Salamanca, en uno de tantos encuentros que se han dado en la ciudad española, donde los invitados especiales son los escritores venezolanos. Noguerol nos habla del prolijo y altamente imaginativo Armando José Sequera, cuya obra es capaz de deleitar tanto a niños como adultos.

La Sección de Ensayo nos ofrece un estudio sobre la metalepsis en la singular novela francesa *Jacques el fatalista*, de Denis Diderot. Su autor es el profesor Jesús Medina Guilarte, del Instituto Pedagógico de Maturín (Universidad Pedagógica Experimental Libertador) y su exégesis pone en escena el carácter revulsivo del escritor francés, que aún impacta en el ejercicio de algunos novelistas contemporáneos.

Los artículos de nuestro presente número se reparten culturalmente en dos referencias culturales. La primera, se relaciona con un autor venezolano de popularísima ascendencia, pero cuyo estudio ha merecido mayor dedicación, sobre todo en la valoración de sus aportes a la consolidación de la cultura nacional. Nos referimos a Andrés Eloy Blanco, sobre quien reflexionan los profesores Santiago Pedroarena (Universidad de Oriente) y Luis Javier Hernández (Universidad de los Andes, Núcleo Trujillo). El primero aborda el libro *Baedeker 2000*, para poner en relieve la militancia utópica de nuestro poeta, quien hizo de la desgracia de su encarcelamiento una alquimia de esperanza. Por su lado, Luis Javier Hernández nos pone frente a la dimensión utópica y humorística de ese poeta, enfatizando en la eficiencia de una estética que se fundamenta en una ética, que apuesta por la esperanza, en una época en que Venezuela vivía una hora aciaga.

La otra referencia cultural tiene que ver con la cultura ibérica. La desarrollan los profesores Cassia Maria Bezerra do Nascimento y Saturnino Valladares y la estudiante Juliane de Sousa Alves, de la Universidad Federal de Amazonas (Brasil). La profesora Bezerra do Nascimento localiza en la novela *La Balsa de Piedra (A jangada de pedra)*, de José Saramago, una tesis sobre el transiberismo, que se argumenta con un fantástico relato sobre el desprendimiento geográfico de Portugal y España del continente europeo. La ironía y la ideología circulan en esta novela para posicionar el pensamiento de Saramago respecto a Europa y lo que defiende como el iberismo.

El artículo de Valladares y Sousa Alves da cuenta de una relación muy importante de los poetas contemporáneos gallegos con las manifestaciones literarias en lengua gallego-portuguesa de los Trovadores (Siglo XII a XV), sobre todo en el uso de las cantigas de amor y las cantigas de amigos. Como centro esa comparación, se ubica la poesía del poeta gallego Claudio Rodríguez Fer, en quien los autores observan la impronta de la sensualidad y la musicalidad de los referidos trovadores. Publicamos este artículo en español y portugués.

La crónica que publicamos ahora pertenece al historiador y antropólogo venezolano Francisco Castañeda, de la Universidad de Oriente. Tematiza un asunto interesante para comprender la historia y la cultura del oriente venezolano: la existencia de petróleo en la isla Cubagua. Así se nos abre otra dimensión, pues hasta ahora conocíamos a nuestra isla como el espacio donde se fundó el primer municipio de América y donde las perlas abundaban, para servir de factor de gran financiamiento del imperio español.

La sección de Reseña registra el libro *la Muralla constelada*, en el que Celso Medina observa la continuidad de la tradición de las máscaras poéticas en Venezuela, cuyo cultores esenciales fueron José Antonio Ramos Sucre, Francisco Pérez Perdomo, Elí Galindo, entre otros.

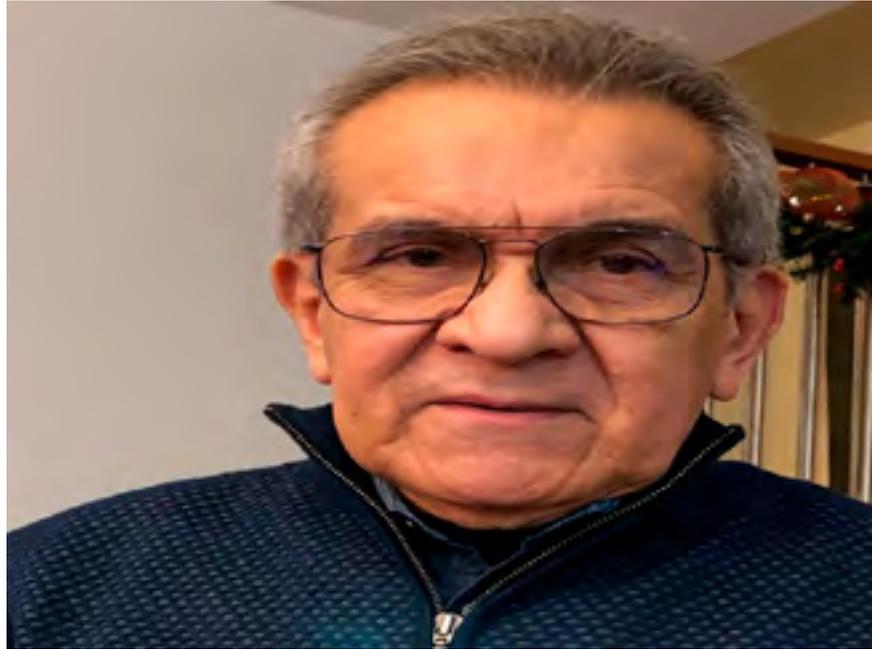
En la Literatura Otra traemos un autor archiconocido, como lo es James Joyce. Pero esta vez ofrecemos el resultado del trabajo traductor de Eduardo Gasca. Este afanoso joyciano, inconforme con las versiones que circulan en español de la obra narrativa del prestigioso irlandés, se dio a la tarea de hacerse de una versión suya. Y tradujo íntegramente el clásico libro de cuentos *Dublineses*. Pues, de esa traducción inédita, le ofrecemos a nuestros lectores el cuento “Los muertos” (The dead). Para acompañar este relato de Joyce, publicamos aquí el artículo “Realismo e ironía, el camino de la palabra en Dublineses”, del crítico francés Dominique Rabaté, de la Universidad Michel Montaigne Bourdeaux III.

Como pueden ver nuestros lectores, este número se propone un largo y plural recorrido. Esperamos no cejar en este afán de lo diverso tanto en nuestras temáticas como en nuestras referencias geográficas.

ENTREVISTA

Edgar Colmenares del Valle

Un venezolano del llano



Ensayista, narrador, lexicólogo y profesor universitario (San Fernando de Apure, 1942). Catedrático e investigador de la Universidad Central de Venezuela (UCV) y del Instituto Pedagógico de Caracas (IPC). Magister en Lingüística y en Literatura Latinoamericana. Doctor en Ciencias Sociales de la UCV, Edgar Colmenares del Valle ha sido conferencista invitado a universidades nacionales, de América Latina y Europa. Su experiencia es vasta en el estudio del léxico venezolano, especialmente del léxico del llano venezolano, cuyas costumbres e historia ha estudiado con mucho esmero. Fue director de la Escuela de Letras de la UCV. Autor de numerosos ensayos y artículos. Tiene una vasta experiencia en el análisis del léxico de uso venezolano y es un estudioso de los problemas relacionados con la cultura llanera. Ha publicado, aparte de varios artículos y ensayos, *Léxico del beisbol en Venezuela*, *Designaciones de borracho en el habla*, *La Venezuela afásica del Diccionario académico*, *Los ojos de la Viuda* (Relatos), *Lexicología y Lexicografía en Venezuela*, *Fuentes para su Estudio Lexicología y Lexicografía en Venezuela*, *Adenda 95*, *De Apure*, *Achaguas y otras etimologías*, *La Venezuela absurda del DRAE-92*. Con este último libro obtuvo el Premio de ensayo “Humberto Febres Rodríguez”. Ya jubilado como Profesor Titular de la UPEL y la UCV, se desempeñó como Coordinador del Área de Estudios Bellistas y Lingüísticos en La Casa de Bello. Es, además, Individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua. Actualmente reside en Canadá.

Nació en San Fernando de Apure, centro clave del espacio llanero venezolano. Pienso que uno no nace en el “mundo”, lo hace en un espacio concreto, que impregna raíces en el avatar existencial. Por lo que hemos leído en su literatura, tanto narrativa como ensayística, su espacio nativo ha echado sólidas raíces en usted. ¿Qué significa ser un venezolano del llano?

Ser un venezolano del llano... Bueno... déjame decirte que a mí me cuesta ser autobiográfico. Y como quiera que yo fui beisbolista, permíteme traer dos bateadores emergentes que respondan esta pregunta por mí. Uno de ellos, ya lamentablemente fallecido, es Oscar Sambrano Urdaneta. Con él y con María Teresa Rojas, se me despejó el camino hacia el home. El otro es un gran amigo, llanero guariqueño y extraordinario poeta: Alberto Hernández. En el “Prólogo” de mi libro *De Apure, Achaguas y otras etimologías* Oscar expuso, entre otras, estas ideas:

De Apure, Achaguas y otras etimologías es una nueva y magnífica comprobación de varias de las virtudes que adornan la trayectoria intelectual y humana de Edgar Colmenares del Valle. En primer término, el culto a sus raíces llaneras, que en nada le impide poseer una mente universal, y en cambio le sirve de soporte telúrico, firme y saudoso, para empinarse y mirar más allá de los dilatados horizontes de su tierra natal. En segundo término, la seriedad con la que asume el compromiso -consigo mismo y con sus lectores-, de abordar el tema de su interés con la responsabilidad de quien medita sobre lo que aspira demostrar, y del que sabe elegir, como buen baquiano en la sabana ilímite de las ideas y sus posibilidades, el camino recto y seguro que lo habrá de llevar a donde quiere ir. En tercer lugar, el respaldo teórico del estudioso que se respeta a sí mismo y que procura informarse de cuánto puede sobre el tema con el que está comprometido. Síguese la pulcritud en el manejo de la lengua especializada con la que expresa sus ideas, palabra clara, con la sencillez, gracia y levedad que son los frutos del esmero con que vigila su escritura. Por último, el aporte esencial de elementos novedosos, con los que todo investigador de casta se encuentra obligado a enriquecer el tema de sus estudios.

Por su parte, Alberto, a quien le agradezco el “Prólogo” de Textos 50 Guion 70 y, además, varios trabajos que ha publicado en diarios y revistas y, sobre todo, en su página en Internet, ha expresado ideas como estas:

El río, poética de la tragedia, acción del agua y de la tierra. También bendición del trópico. El río dispuesto a crecer, a aumentar la crisis de quien lo ve desde lejos y es alcanzado por su fuerza. La naturaleza del Llano en las palabras de quien ha sabido tenerlo a un lado, de quien lo supo atravesar y deletrear desde la infancia. En casi todos los poemas de este libro de Edgar Colmenares del Valle está el río como personaje principal. Corriente imprescindible, río para una lectura cuyo significado y sentido laten en la inflexión silenciosa del llanero, el que lo vadea y lo conoce. Y lo respeta. Y con el río, con la serpiente lenta, traicionera, peligrosa, van sus habitantes y vecinos, el condominio del agua, del barro y de la brisa diurna y nocturna.

También, al referirse a *Con tres alemanes agua abajo por el Apure*, Alberto afirmó:

Édgar Colmenares del Valle se ha acostumbrado a regalarnos sorpresas: también ha escrito poesía y ficción en la que su tierra, la que no deja jamás fuera de su alcance físico y espiritual, aparece convertida en sueños, en imágenes, en personajes y en los nombres que lo persiguen benignamente. (...) Se trata pues de un libro para adentrarse con calma en la fronda de un país dueño de un río por el que navegaron unos hombres que no han terminado de irse. Un bello tratado que nos lleva hacia una Venezuela poco conocida por muchos nacidos aquí que hoy dicen conocerla. Un libro en el que nos descubrimos. Nos vemos a través de los ojos de estos personajes que hoy son parte de nuestra nacionalidad.

Sin embargo, si tú me apuras por una respuesta personalizada, yo te diría que el Llano, que es el paradigma sobre el cual se fundó la venezolanidad, es mi esencia. Y en la esencia residen la honestidad y la autenticidad. La escritura, en consecuencia, debe y tiene que ser auténtica y honesta. Con palabras de la gran Violeta Parra, digo Gracias a la vida que me ha permitido llevar esa esencia conmigo más allá de cualquier accidente geográfico y de cualquier circunstancia.

Causó importante impacto su trabajo de visibilización de Antonio José Torrealba, el informante del que se nutrió Rómulo Gallegos para escribir sus novelas capitales: *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*. Al margen de los órdagos generados por quienes vieron en esa visibilización casi una herejía contra Gallegos, ¿qué significó ese trabajo que avivó la polémica en torno a la relación oralidad-literatura y verdad y creación?

En esta pregunta, tú mismo has precisado varios de los significados de este trabajo. Permíteme repetir tus palabras: “avivó la polémica en torno a la relación oralidad-literatura y verdad y creación” que, dicho sea de paso, es una polémica ancestral que, como toda polémica, tiene sus defensores y sus detractores. Frecuentemente, la praxis literaria abreva en el manantial inagotable de la oralidad. No olvidemos que fue la oralidad la que nos convirtió en una especie diferente, humana. La conversión de lo oral cotidiano en texto literario, de la oralidad en literatura, deviene de la capacidad de cada escritor para retroalimentar lo percibido, para fabular y, por supuesto, para ejercer una competencia verbal que, en definitiva, sea reconocida como un uso literario de la lengua. Otro significado, dicho también por ti, fue la visibilización de Antonio José Torrealba de quien siempre se dijo que había sido el informante fundamental de Gallegos para crear sus dos novelas de ambiente llanero. De este reconocimiento, del que no escapan los especialistas en la obra galleguiana y muchos de sus amigos y allegados, hay un recuento en el “Estudio preliminar” que escribo como presentación de los seis tomos del Diario de un llanero. También, siempre se dijo que Torrealba había escrito unos “libretones”, pero, con pocas excepciones, no se sabía cuál había sido el destino de esos “libretones”. Hasta

que, un buen día, gracias a la profesora María Teresa Rojas, llegaron a mis manos. No los llamados “libretones”, sino una serie de cuadernos manuscritos titulados Diario de un llanero. Los “libretones”, que sí existían, los recuperé posteriormente. Pero esa es otra historia que también está contada en ese estudio anteriormente citado. Nadie, hasta donde tengo competencia en esta materia, dijo que además del Diario y de los “libretones”, Torrealba había escrito otro texto narrativo que tituló Historia de Azabache o sea la historia de un caballo contada por él mismo junto con sus compañeros de trabajo. El Diario y Azabache fueron editados. Los “libretones” aún permanecen inéditos. Creo, y permíteme que utilicé este término tuyo una vez más, creo que la visibilización de mayor alcance, aparte de la demostración de que entre Gallegos y Torrealba no hubo un simple y único encuentro en las sabanas de la Candelaria, fue la revelación y difusión de Torrealba como creador que, a veces, es un narrador con una extraordinaria imaginación; que, a veces, es un cronista o un versificador que recoge las tradiciones llaneras y, a veces, un recopilador de textos orales anónimos y textos de reconocidos autores. Creo, finalmente, que la visibilización de Torrealba reconstruyó, para muchos, la visibilización de Gallegos.

Desde el 2005 ocupa el mismo sillón “Y” que pertenecía a Don Pedro Grases en la Academia Venezolana de la Lengua Española. Sustitución retadora, dado el enorme trabajo filológico de Grases en nuestro país. ¿Cómo evalúa esa experiencia?

Fue una gran y grata experiencia. Por varias razones. La primera, sin duda, el honor que significa sustituir a Don Pedro Grases. Eso, tal como tú me has dicho, fue una “sustitución retadora”. Modestia aparte, creo haberla asumido a plenitud desde el momento mismo en que me incorporé a la Academia el 31 de octubre de 2005. En mi discurso de incorporación, a través de una “historia de vida” como marco estructural, recapitulé algunos aspectos biográficos de Don Pedro e hice una descripción de su obra, con énfasis en sus estudios sobre Andrés Bello quien es, sin duda, el humanista venezolano más ecuménico de todos los tiempos. Además de estas consideraciones sobre Don Pedro y el significado y trascendencia de su obra, analicé y teorice sobre una serie de aspectos relacionados con disciplinas como la semiótica, la etimología, la lexicografía, la semántica, la metalexicografía y la teoría literaria. Quiero destacarte que, por vez primera en la historia de la Academia Venezolana de la Lengua, se presentó un discurso interactivo. En él, combinamos la lectura del texto con la proyección de imágenes y entrevistas hechas a discípulos y amigos de Don Pedro como fueron Oscar Sambrano Urdaneta, Alexis Márquez Rodríguez y Francisco Javier Pérez. Y algo más, se oyó en el Paraninfo de la Academia la voz del maestro contando detalles de su vida y opinando sobre Andrés Bello y la universalidad de su obra. Recuerdo que al concluir el acto, María Grases Galofré, hija de Don Pedro, se me acercó para decirme: -Jamás pensé que la voz de mi padre se oiría nuevamente en este recinto.

Aparte de esta primera razón, hay otras que yo creo que forman parte de la vida de un académico activo. Por ejemplo, su participación en las Comisiones Permanentes de la Academia, en su Junta Directiva, en las publicaciones y, en fin, en todo lo que se involucra con una Institución que, pese al deprimente contexto nacional en que actualmente desarrolla sus actividades y pese a ciertas limitaciones internas y externas, se ha mantenido como modelo de continuidad histórica. Déjame decirte que dos de los libros que he publicado tienen el sello editorial de la Academia. Eso forma parte de esta grata y gran experiencia. Yo he disfrutado esta experiencia, particularmente en los momentos en que todavía no se había acentuado en el país el control hegemónico, totalitario, del Gobierno sobre las Instituciones supeditadas económicamente al Estado y no se había producido esa desmoralización que hoy se palpa en varios sectores de la población. En algún momento, en “otras instancias académicas foráneas”, dos de mis trabajos La Venezuela afásica del Diccionario académico y La Venezuela absurda del DRAE-92 motivaron, repito, en “instancias foráneas”, cierto malestar que impidió que fuera aceptado como profesor de un curso de Lexicografía en Madrid. Desde luego, esa circunstancia, ni otra de la misma naturaleza, ha afectado mi vida académica y mi ejercicio de la docencia y de la investigación desde la perspectiva del humanismo concebido como un proyecto de vida. Hoy, con mucho orgullo, digo que he sido responsable de concebir, proyectar, organizar y dirigir, a través de convenios suscritos entre la Universidad Católica Andrés Bello, la Universidad Experimental del Yaracuy y la Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, los dos únicos posgrados en Lexicografía y en Formación de Cronistas que se han dictado en nuestras Universidades. Lamentablemente, del derrumbe que vivimos no se han escapado nuestras más queridas Instituciones y nuestros más caros anhelos y, en algún momento, tal circunstancia nos trajo a estas lejanías en donde estamos y proseguimos con nuestro trabajo, lejos del río y de la llanura donde nací y me crié y lejos, físicamente, de la Academia a la que me honro en pertenecer desde que en el 2005 fui electo como Individuo de número el mismo día en que se conmemora la fiesta del santo patrono de mi pueblo.

¿Persiste aún en el Diccionario de la Lengua Española la Venezuela afásica, de la que usted se lamentaba antes de ocupar ese sillón?

Sí. En líneas generales, sí. Ciertamente es que se han eliminado algunos términos que antes se calificaban como venezolanismos y, desde nuestro punto de vista estaban mal definidos o erróneamente seleccionados y no es menos cierto que se han producido cambios y correcciones cualitativas, pero ciertos aspectos metodológicos y semánticos de donde provienen nuestras observaciones se mantienen vivos. Creo que es un problema derivado del apego histórico del Diccionario académico a un modelo que ha ido modificándose, paulatinamente, sin producir el cambio estructural definitivo para adaptarse totalmente al quehacer lexicográfico contemporáneo. Te cito un ejemplo. En la versión electrónica del Diccionario (Actualización 2019) ya no se registra la entrada obiubi (“mono de color negro que duerme de día con la cabeza metida entre las piernas” que se contaba en el listado de los venezolanismos del DRAE. Que ya no es DRAE sino DLE (Diccionario de la lengua española). De este modo, creo yo, se solucionó esta inconsistencia pero, para citar otro ejemplo, se mantienen idénticas acepciones como la de camión

(4. m. Col. y Ven. Vestido, traje de mujer, excepto cuando es de seda negra). Y así, otras. Esta práctica nos hace pensar que las revisiones habidas no son sistemáticas en cuanto a que, aparentemente, no obedecen a un patrón preestablecido. Sin duda, hay que reconocer los avances de la Real Academia en esta era de la tecnología de punta aplicada a las disciplinas que le competen. Hoy, en esta Academia hay una actividad institucional sin precedentes que se manifiesta a través de la publicación de una serie de obras y del desarrollo de varios proyectos. Hay, además, una política panhispánica cristalizada a través de ASALE (Asociación de Academias de la Lengua Española) y reflejada en las consultas permanentes a las academias nacionales en correspondencia con diferentes aspectos de la variedad de español que se habla en cada país. En verdad, son tantas las Obras y los Proyectos que cabe pensar que estamos en presencia de una macroempresa puesta al servicio de la producción de bienes relacionados con la lengua española. A manera de simple resumen, veamos:

OBRAS Y PROYECTOS: Diccionarios, Gramática, Ortografía, Ediciones conmemorativas, CORPES XXI, Escuela de Lexicografía.

Entre los Diccionarios tenemos: Diccionario de la lengua española, Diccionario esencial de la lengua española, Diccionario panhispánico de dudas, Diccionario del estudiante, Diccionario práctico del estudiante, Diccionario de americanismos.

En Gramática: Nueva gramática; Nueva gramática. Morfología y sintaxis; Nueva gramática. Fonética y fonología; DVD Las voces del español, Manual de la Nueva gramática, Nueva gramática básica de la lengua española.

En Ortografía: Ortografía 2010, Ortografía básica, Ortografía escolar.

Ediciones conmemorativas: El Quijote, Cien años de soledad, La región más transparente, Pablo Neruda. Antología general, Gabriela Mistral en verso y prosa, La ciudad y los perros, El Quijote (edición de 2015).

Banco de datos: CORPES XXI, CDH, CREA, CORDE, Fichero General.

Sin embargo, el conjunto unidades léxicas representativas del léxico de uso venezolano sigue siendo poco representativo e imperfectamente definido en muchas de sus acepciones. Temo que muchas de estas inconsistencias persistirán quién sabe hasta cuándo.

Ocupó un importante espacio en la docencia, esencialmente la universitaria. Relevante fue su trabajo como director de la Escuela de Letras en la Universidad Central de Venezuela. En los últimos años, la literatura venezolana, a la que usted estudia y promueve con tesón, ha venido perdiendo terreno preocupante en las aulas universitarias. Sus diseños curriculares han vaciado las asignaturas y seminarios que tratan la literatura nacional. Hasta el punto de que hoy ocupan un lugar marginal. ¿Vio venir ese fenómeno cuando laboraba en las aulas universitarias?

Lo que tú acabas de identificar como un fenómeno es, en verdad, un problema de vieja data en el que los profesores que hemos ejercido la docencia universitaria como una actitud vital y como un compromiso con nuestra creación estética, particularmente con la literatura y con nuestra expresión verbal, hemos consumido yo no sé cuántas horas de trabajo y de discusiones frecuentemente cargadas de adrenalina, por la búsqueda del espacio necesario para nuestras áreas de trabajo en los diseños curriculares. Por experiencia, tú sabes cómo se proyecta y se pone en marcha una cátedra de pregrado o un programa de postgrado en Literatura venezolana o en Dialectología hispanoamericana, por ejemplos. En consecuencia, sabes que siempre ha habido algo, llámese autor, movimiento, obra o gentilicio, al que se le da mayor o igual espacio que a lo nuestro. Sabes cuánto cuesta crearles un espacio propio a los seminarios o a los cursos de español de Venezuela o de literatura venezolana. Peor, si se tratare de las variedades del español de Venezuela o de las llamadas literaturas regionales. Te pregunto: ¿Cuánto esfuerzo te ha costado proyectar y mantener en las aulas universitarias la imagen y la obra del poeta Lira Sosa? En los Pedagógicos, dada la presencia del componente docente, la situación es aún más peculiar porque, de hecho, se da tanta o mayor participación a las materias que capacitan al estudiante para ser pedagogo mientras se abrevia el componente de la especialidad en lengua o en literatura. Sin duda, creo que tanto tú como yo vimos venir ese fenómeno que hoy ya es un hecho. Tú debes recordar que en algún momento, en una de las veces en que trabajé con ustedes en el Postgrado bajo tu coordinación, la monografía final de evaluación fue sobre diferentes autores de la región oriental. Recuerdo que al presentarles a los participantes el programa y la intención de que hiciéramos esa investigación, hasta ese momento inédita como objeto de estudio desde un centro universitario, les dije: -Si no la hacen ustedes, ¿quién la va a hacer? Y ellos la hicieron, con éxito y, sobre todo, con el rango académico exigido. Hoy, en este instante, me hago estas preguntas: ¿Se repitió esta experiencia? ¿Hay, como parte del componente curricular obligatorio, un curso y sus respectivos seminarios dedicados a la investigación e interpretación de esa producción literaria y de sus peculiaridades expresivas? Ojalá, la respuesta sea afirmativa.

Y esa marginalidad se evidencia también en la investigación y en la crítica, la que se hace en la academia y la que se hace en los medios de comunicación.

Por supuesto, porque la mayoría de nuestros investigadores y críticos literarios son también profesores universitarios adscritos a una determinada Escuela o a un Instituto cuyos presupuestos para la investigación, los Congresos y las publicaciones están, sin alternativa alguna, sujetos al exiguo presupuesto que se les asigna a las Universidades. Te pregunto, Celso: ¿Hemos tenido en los últimos 15 años la misma disponibilidad económica institucional para organizar o asistir a congresos o encuentros nacionales o internacionales en alguna de nuestras áreas de investigación? ¿No venimos desde esa misma fecha trabajando con presupuestos reconducidos y cada vez más sometidos a la voluntad del ente gubernamental a quien compete su asignación? Qué tiempos aquellos, amigo mío, en que en el Pedagógico de Caracas y en la UCV pudimos compartir nuestras inquietudes con Baldinger, Pottier, Haensch, Coseriu, Prieto, Rivarola, Lipski, Van Dijk, Rama y Charadeau, entre otros. O íbamos a un encuentro en Mérida, en

Maturín, en Maracaibo o en cualquier otro punto de nuestro dinámico y autónomo espacio universitario de entonces a presentar nuestros trabajos y a crear o a renovar proyectos interinstitucionales o personales. Y no hablemos de nuestra participación en los Congresos, Seminarios y Cursos internacionales. Desde otro ángulo, sin entrar en detalles, la misma situación se vive en los medios de comunicación, reducidos a un espacio cada día más restringido o definitivamente cerrados. En ellos, la crítica literaria, prácticamente, se reduce a la reseña de libros. La única vía, aunque no siempre expedita, es Internet.

En la Universidad Experimental de Yaracuy (Venezuela) organizó y coordinó un diplomado para cronistas. ¿Cómo evalúa esa experiencia?

De cinco estrellas. A pesar de que mi participación llegó hasta el día en que el equipo rectoral encabezado por Freddy Castillo Castellanos fue arbitrariamente removido. Ese día Luis Alberto Crespo y yo tomamos la decisión de no continuar con las nuevas autoridades, a pesar de que nos invitaron a proseguir con el Programa en los mismos términos previstos por el Convenio suscrito entre la UNEY y la Casa de Bello. En la UNEY se nos brindaron todas las comodidades, físicas y administrativas, para poner en práctica un Plan de estudios concebido a base de unidades temáticas cuyo desarrollo estuvo a cargo de los expertos en cada tema. Así pudimos aglutinar un grupo élite de profesores y conferencistas como Elio Gómez Grillo, Freddy Castillo Castellanos, José Luis Ochoa, Guillermo de León Calles, Luis Barrera Linares, Lucía Fraca de Barrera, Horacio Biord Castillo, Luis Alberto Crespo, Taylor Rodríguez, Lázaro Álvarez, Mirla Alcibiades, Ramón Querales, Antonio Trujillo, Marcial Ramos Guédez, Lionel Muñoz, Santiago Pol, Rafael Strauss, Alberto Rodríguez Carucci, Carmen Elena Núñez de Stein José Pulido, Petrusvska Siemne, María Josefina Barajas, Víctor Rago, Uziel Gutiérrez de la Isla, Marielena Mestas, Santiago Pol y otros, igualmente expertos y grandes colaboradores. Como ejercicio de la docencia y de la puesta en práctica de una metodología diferente, fue, repito, una experiencia única. De este Programa, mientras duró mi gestión, egresaron dos cohortes de cronistas. Creo, hasta donde estoy informado, que son los primeros cronistas formados en una Universidad venezolana. Tengo entendido que, posteriormente, bajo otra gestión administrativa, La Casa de Bello retomó este Diplomado.

Hay quienes niegan el estatuto literario de la crónica ¿Comparte esa opinión?

No. Sería desconocer el embrión de algunas de nuestras expresiones literarias. ¿Con quién arranca la historia de nuestra literatura? Independientemente de que se valoren en diferentes escalas ¿cómo sacar de esa historia a los Cronistas de Indias? ¿No hay en mucho de ellos la capacidad fabuladora que con frecuencia exigimos a los narradores contemporáneos? ¿Y entonces? Por supuesto, en ellos hay un uso verbal propio de su época que frecuentemente “choca” con la paciencia lectora de algunas personas. Creo, eso sí, que por razones que no vienen al caso precisar, en muchas partes del territorio nacional, ha habido un cultivo silvestre, no siempre bien logrado, de la crónica. No es un secreto para nadie que gran parte de los cronistas en muchos de nuestros centros poblados son seleccionados mediante criterios que... bueno... son del dominio público. Y, de hecho, son los que producen una crónica en donde la literariedad, es decir, el carácter específico de la literatura, y hasta el mismo acontecer cotidiano de su municipio, están ausentes. Pero... respóndeme esto para que precisemos la idea ¿crees tú o alguien con criterio de buen lector que no son literarias las crónicas de Don Aristides Rojas y de Enrique Bernardo Núñez? Por supuesto, no hay que olvidar la naturaleza y la función de la Crónica. Sobre todo el carácter testimonial de la Crónica como memoria de un pueblo o de un país.

Desde hace más de tres años reside en Canadá. Lejos de Venezuela, con una crisis muy aguda, ¿cómo vive la nostalgia por el país al que ha dado clarísimas muestras de afecto y dedicación?

En este momento, y desde que decidí venirme a Canadá, se me ha hecho patética la frase orteguiana de que yo soy yo y mis circunstancias. Sin rubor alguno, confieso que durante más de treinta años ejercí la docencia como una praxis ética y científica fundamentada en el deber ser, como profesor y como investigador, con honestidad, propiedad y puntualidad y, desde luego, con amor por mi país, pero cuando tú captas que todo ese sistema se va a derrumbar porque ya viste, entre otros dislates, que de un solo plumazo un enchufado metido a revolucionario puede eliminar el control de calidad en el sistema educativo y proponer como temas de estudios a los fantoches que lo inspiran, es hora de mudar las circunstancias. Por encima de cualquier nostalgia. Por encima de cualquier sacrificio. Piensa en esto, Celso, ¿tú crees que 76 años caben en dos maletas? Te pregunto: ¿cuántos libros tienes tú? Sé que tantos o más de los que yo tengo. Yo tengo tres espacios “bibliotecados”. En uno de ellos, hay 7.500 libros registrados en una memoria humana y en otra computarizada, ¿cuáles caben en los 23 kilos de cada maleta? Entonces, por encima de la nostalgia y de cualquier otra circunstancia afectiva o material, hay que seguir con la vida como proyecto. Sobre todo como proyecto frecuentemente renovado. Aquí, ya terminé con la “francisación”. 8 niveles de francés. Ya he escrito algunos textos en francés. Uno de ellos llegó a manos de Mme. Rioux, Directora del Instituto donde hice estos cursos, le gustó, lo hizo caligrafiar, lo mandó a montar y ahí está colgado en el pasillo que da acceso a las aulas del Centro. Terminé el Diccionario de Semántica y dos libros de minicuentos en los que venía trabajando desde el 2016. Bueno... el proyecto sigue hasta donde la vida alcance.

¿Qué ha hecho con nuestra literatura? ¿Recorre algunas veces a las lecturas de nuestros clásicos? ¿Cree en lo que la crítica se esfuerza en llamar “literatura del exilio”? ¿Ha leído esa literatura?

Independientemente de lo que tú hayas leído, por placer o por imperativo del oficio, mucho o menos que mucho, siempre hay un libro o un fragmento de ese libro, un poema o cualquier otro texto al que se vuelve. Yo no sé cuántas veces he leído el primer párrafo de “La doma” en *Doña Bárbara*. O “Unión libre” de Breton. O a Paz Castillo y Ramos Sucre. ¿Para qué? ¿Por qué?

A veces, ni tú mismo te lo explicas o asumes que no hay porqué explicarlo. En el caso nuestro, Celso, poetas y docentes desde siempre, la lectura está directamente relacionada con el ejercicio de la docencia, de la investigación y de la creación. Mientras más activo te mantengas como docente, mayor es el tiempo que debes dedicarle a “lo que hay que leer” o a “lo que tengo que leer sí o sí”. Ya jubilado de la docencia, más no de la investigación y de la creación, se enfrenta y se vive la lectura desde otra perspectiva. Se te hace más selectiva y, a veces hasta por curiosidad o por simple placer, te permite encontrarte con un autor no conocido o reencontrarte con el texto o el autor que tú privilegas. Esta es mi situación actual como lector. Sin compromiso. De vez en cuando vuelvo a los que tú identificas como “nuestros clásicos” y, desde aquí, con las dificultades propias del caso, procuro saber quiénes buscan ser los nuevos clásicos de nuestra literatura. Por supuesto, también aplico este comportamiento de lector a lo que nos llegó o actualmente nos llega desde otras partes. De aquí, particularmente, me ha interesado la poesía de Émile Nelligan, un eco del simbolismo francés que me hizo evocar a Verlaine, Baudelaire y a Poe.

En relación con el tema de la “literatura del exilio”, yo no creo que tú, como creador, poeta, narrador o dramaturgo, tengas que cambiar tu arte poética y tu visión de mundo, por haberte exiliado. Lo que va a cambiar o a desarrollarse con mayor énfasis, necesariamente, por el mismo compromiso ideológico, es la temática y la expresión del sentimiento avivado, en algunos casos, por la nostalgia, la soledad, la tristeza o la incapacidad para adaptarse a una nueva experiencia que, dadas ciertas circunstancias, no es fácil de asumir. Menos de un día para otro. Al respecto, la experiencia de los alemanes y de los españoles aventados los primeros por la dictadura nazi y los segundos por la Guerra civil, dejó detrás de sí una “literatura del exilio” cuyos temas giran en torno a las causas de la diáspora, a las crisis sociopolíticas, a la guerra en sí misma, a los cambios que en futuro deben implementarse para lograr un reencuentro y una rehumanización del espacio y, por supuesto, a la nostalgia por “lo que se quedó”: casa, familia, amigos, trabajo, bienes y un largo etcétera. De Francisco Ayala he leído Recuerdos y olvidos y de Max Auz sus Escritos sobre el exilio. Nada de extraño tiene entonces que de nuestra diáspora, de su motivación y consecuencias, físicas y emotivas, surja esta tendencia. En mí, al hablar de este tema, y con esto finalizamos, poeta y amigo Celso, no sin antes darte las gracias por tu gentileza, en mí, repito, al hablar de este tema, recuerdo de inmediato estos versos de Don Andrés Bello:

¿Y posible será que destinado
he de vivir en sempiterno duelo,
lejos del suelo hermoso, el caro suelo
do a la primera luz abrí los ojos?
Terrebonne (Qc.), 11/12/2019.

Antonio José Torrealba*

Edgar Colmenares del Valle
 Universidad Central de Venezuela
 colmenaresdelvalle@yahoo.com

. . . creo en el amor y en el arte como vías hacia el disfrute de la vida perdurable; creo en los grillos que pueblan la noche de mágicos cristales; creo en el amolador que vive de fabricar estrellas de oro con su rueda maravillosa . . . creo en los poderes creadores del pueblo, creo en la poesía y en fin creo en mi mismo, puesto que sé que hay alguien que me Ama.

Aquiles Nazoa.

Antonio José Torrealba nació en Cunaviche. En enero, el día de San Antonio Abad. Posiblemente el de 1883. En su pueblo, en el Cajón de Arauca y en San Fernando, aún se recuerda su estampa de hombre de a caballo, con liquiliquei y sombrero, de mediana estatura y unas trescientas libras de peso, con el pie izquierdo deforme y con dos ojos brillantes que animaban la serenidad de un rostro redondo y aceitunado.

Y todavía se recuerda a su hermano Evaristo, cunavichero también, hijo al igual que Antonio José, de Antonio José Torrealba y Josefa Vinicia-Ostos. El padre descendía de otro Antonio José Torrealba, un viejo guerrero del partido liberal amarillo que unió su vida a la de dona Felipa Páez, de los Páez de San Pablo paeño. La madre era hija de Manuel Solórzano en una otomaca apellidada Ostos.

Y, así como evocando una leyenda ancestral, sus paisanos cuentan que doña Vinicia murió muy joven, cuando aún Antonio José, el menor de los dos hijos, no había cumplido su primer año de vida. Y dicen que entonces lo amamantaron con leche de yegua y que de ahí le nació el amor y la comprensión que sintió por los animales, en especial por los caballos, a quienes trataba como hermanos. Hasta se cree que entendía su lenguaje y para ellos tenía una atención tan especial que a las yeguas, después de bañarlas, les ponía zarcillos y les adornaba las crines con flores. Gregorio Jiménez, uno de sus sobrinos aún se enternece cuando revive el día en que su tío, después de enterrar un caballo que se le había muerto, con lágrimas en los ojos, le dijo: “Cuando se me muere un caballo se me muere un hermano. No se te olvide que mi segunda madre fue una yegua ruana”.

Pero además dicen que desde pequeño aprendió el otomaco y el yaruro y que su fama como jinete coleador y enlazador, cantador y maraquero, se paseó por Arauca, Capanaparo, Cunaviche, Santa Rita Torrealbera, Santa Rita de Urtaleño, Palambra, Nicolacero, El Milagro y otros pueblos y hatos de la región. Y eso —agregan— era cuando había llaneros de verdad y en La Candelaria había que apartar el ganado para ir de un sitio a otro.

“Mi tío —y ahora quien se pierde en búsqueda del recuerdo es la tierna y breve presencia de doña Mercedes, una hija de Evaristo— mi tío, repite con una emoción azul entre sus ojos, era un hombre muy fino y muy espiritual. El nos crió a todos porque mi papá murió muy joven. Creo que en 1913 o 1914. Siempre fue un gran lector. De mitología. Del Cid Campeador. Los Pares de Francia, Hugo, Cervantes, Dumas. Gaspar Marcano, el poeta Torres del Valle, Gabriela Mistral... Y se la pasaba escribiendo. Y dictando lo que escribía a los muchachos que crió. Segismundo Pineda. Luis Salazar. Napoleón Ratia. Carmelo Araca. El mismo Gregorio y otros”.

Desde luego, en su tierra todos saben cómo perdió Torrealba el hato habido por herencia paterna, unas diez leguas de sabana con varias reses y unos cuantos caballos. Pero sobre todo, a Torrealba lo recuerdan como el hombre que en 1927 sirvió de baquiano a Rómulo Gallegos en su recorrido por las sabanas del hato La Candelaria y, además, como la fuente nutricia de donde el novelista acopió la mayoría de los materiales con que escribió *Dona Bárbara* y *Cantaclaro*.

Ese año, Gallegos viajó a Apure en compañía de su hermano Pedro y de su alumno José Félix Barbarito, con el propósito de recabar informaciones acerca del Llano y sus costumbres, pues un personaje de *La Casa de los Cedeño*, la novela que estaba escribiendo, visitaba una localidad llanera y el novelista, de acuerdo con su lineamiento estético, deseaba que el relato tuviese visos de autenticidad. (Cfr. Subero: 79: 17). El encuentro con Torrealba, un fabulador nato, sería decisivo en la historia de la literatura nacional y haría que Gallegos olvidara el proyecto que tenía y se dedicara a uno nuevo.

Gallegos, conocedor como pocos del alma humana, intuyó que su baquiano era, en primer término, un espacio narrativo con voz propia y, en segundo orden, un ente novelable. Sin duda se había encontrado con una historia que andaba en búsqueda de una expresión artística. De este modo, Torrealba pasó a ser no solo el informante de quien se recoge una “preciosa documenta-

*Estudio Preliminar a *Historia de Azabache o sea la historia de un caballo contada por él mismo junto con la de sus compañeros de trabajo*. Edición de la Universidad Central de Venezuela, 1985.

ción”, sino uno de los objetos novelados. Por esto, he afirmado (Cfr. Colmenares del Valle, 1985) que en sus obras de ambiente apureño Gallegos novela historias contadas o vividas por Torrealba y, con ellas, construye un complejo mundo psicológico en el que distribuye a Torrealba en varios personajes. Con este mecanismo, el sujeto informante, referente del discurso, se transforma en sujeto u objeto de la historia y en un signo catalítico que se identifica, fragmentaria o totalmente, con la psique de diversos personajes.

Desde luego -y en esto coincido con Ramón Mota Báez (1979: 8) — “si Gallegos no hubiera sido un hombre preparado por el trabajo y el estudio, es muy probable que toda la valiosísima información suministrada por Torrealba se habría perdido sin pena ni gloria” y tampoco hubiera sido capaz de aprehender la inmanencia novelística que era Torrealba.

Vista así, la relación Torrealba-Gallegos plantea, por una parte, la presencia de uno en la creación del otro, como fuente y como ícono de una realidad conjunta; y por otra, la supremacía de un Gallegos forjador de códigos sobre un Gallegos fabulador.

El primero de estos aspectos es demostrable con la sola revisión de testimonios como los de John E. Englekirk (1962), Ángel Rosenblat (1950, 1964), Ricardo Mendoza Díaz (1951), Lowell Dunham (1957), Juan Liscano (1969), Ricardo Montilla (1964), Pedro Elías Hernández (1978), Efraín Subero (1984) y el mismo Gallegos (1954), entre otros. Y, además, es demostrable cotejando las coincidencias que hay entre hechos y circunstancias relacionados con Torrealba y las historias y personajes novelados por Gallegos.

Liscano (1969: 103), por ejemplo, hablando de *Doña Bárbara*, sostiene que “la novela se organizó en la mente de Gallegos sustentada en la conjunción del paisaje llanero y la personalidad de Francisca Vázquez. Lo demás vino por añadidura. Fue lo que el novelista apuntó durante su permanencia en el Hato de La Candelaria, donde le sirvió de baquiano en el conocimiento de la vida y de las costumbres del llano, el peón Antonio José Torrealba, en la novela Antonio Sandoval”.

Englekirk (1962: 67), en tanto, refiriéndose a esta Francisca Vázquez, motivación de doña Bárbara, afirma que “Gallegos no habló con ella ni visitó su hato. Antonio Torrealba si la vio muchas veces, y uno puede solo imaginarse qué de historias no le contaría a Gallegos de sus proezas, de sus mañas, de su codicia y de su dominio sobre los hombres”.

Por su parte, Ricardo Montilla, quien en vida fue uno de los grandes amigos de Gallegos, no duda en reconocer la presencia de Torrealba en *Doña Bárbara*. Así, en declaraciones dadas a Aristides Bastidas (1969), Montilla recordó que “durante los días que duró su permanencia en La Candelaria, Gallegos cultivó una asidua amistad con el caporal de la misma, Antonio Torrealba, que aparece como Antonio Sandoval, caporal de Altamira. La razón de este acercamiento —prosigue— estaba en la riqueza narrativa de Torrealba. Poseía un exquisito don de conversación y relataba los episodios más fantásticos sobre la vida llanera, de los cuales Gallegos atento y silencioso tomaba nota”. Dicho esto, el mismo Montilla señala que “no debe sorprender que aquel hombre sin mayor pulimento y ajeno a toda la literatura, fuera sin embargo una de las fuentes que más cautivaran a Gallegos en la búsqueda de los elementos con que urdiría su extraordinaria novela”. Desde luego, Montilla no conoció, al menos directamente, los manuscritos de Torrealba, aunque es posible que hubiera oído hablar de ellos.

Y el mismo Gallegos, antes que Montilla, en el Prólogo que escribió para la edición conmemorativa de los veinticinco años de *Dona Bárbara* (1954), precisa que “en el hato de La Candelaria de Arauca, conocí también a Antonio Torrealba, caporal de sabana de dicho fundo —que es el Antonio Sandoval de mi novela— y de su boca recogí preciosa documentación que utilicé tanto en *Doña Bárbara* como en *Cantaclaro*”.

Pero, de acuerdo con nuestro criterio, Torrealba no está solamente en Antonio Sandoval, el “araucano buen mozo, cara redonda de color aceitunado”. También está, como rasgo semántico, en signos como Carmelito López, el que no nació peón; en Evaristo, el Cunavichero, procreador de “llaneros genuinos de pata en el suelo y garrasí”; en el viejo Melesio, el padre de Antonio, que “renqueando” recibe a Santos en el Paso del Algarrobo. Y, en fin, en otros como Florentino, el héroe andariego de *Cantaclaro*, un arquetipo del folklore cuya identidad posiblemente se particularizó como historia galleguiana en las conversaciones habidas entre éste y Torrealba en 1930 cuando el amigo cunavichero vino por vez primera a Caracas. De ahí, la historia de Santa Rita Torrealba, se concreta, como visión poetizada, en el drama de José Luis Coronado con su hato El Aposento y en su temor a perderlo porque sabe que Buitrago “logró que el acreedor hipotecario se allanase a venderle su acción”. El llano apureño, entonces, como objeto novelado por Gallegos, es la metáfora de Antonio José Torrealba.

El segundo aspecto, el de la supremacía del arquitecto de la palabra, le asigna un carácter aristotélico a la novelística galleguiana y pone de manifiesto, una vez más, que la creatividad no radica únicamente en la mayor o menor capacidad para imaginar o para “inspirarse”. La literatura no es de naturaleza exclusivamente demoníaca. También se da como actividad volitiva, consciente, y como ejercicio retórico que trasciende las limitaciones de la fantasía. Además, nada impide que una leyenda, y Torrealba tiene visos de serlo, entendida en términos de una unidad temática y literaria, se convierta en factor capital de la estilización estética y sea el motivo conductor de una estructura artística que, en casos como los de *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*, es paradigma de la dimensión retórica de la expresión y del nivel ideológico de los significados.

En forma alguna, Gallegos puede catalogarse como artista “inspirado”, en términos platónicos desde luego, sino como un novelista cuya obra, intuitiva en sus orígenes, se fragua con el ejercicio y con la disciplina. Por estas razones, de su novelística se ausentan nociones como las de autonomía de la imaginación, utopismo, realismo mágico y otras que, de hecho, no son compatibles con su credo estético.

Para Gallegos, entonces, el llano apureño fue motivación y fuente de un ejercicio verbal en conjunción con los factores subjetivos que individualizan la creación. En 1947, veinte años después del viaje a La Candelaria, Gallegos, contándole a John Englekirk (1962: 62) su peregrinación, evocaría a Antonio José Torrealba como el hombre que conocía el Llano y a los llaneros como ningún otro, y como “quien le proporcionó una extensa colección de copias y de otras formas de versificación popular

que hallarían sitio en *Doña Bárbara* y más tarde en *Cantaclaró*”.

En cualquier caso, un reconocimiento como éste es suficiente para preservar una relación como la que hubo entre ambos amigos. Pero Torrealba, aparte de todo lo que hemos dicho sobre él, era también, a su modo, un poeta, un creador y, si se quiere, un juglar. No fue, strictu sensu, un literato; pero sí, desde una perspectiva barthesiana, un escritor y con más propiedad un novelador ingenuo, primitivo e inacabado, cuya escritura llama la atención por su forma, por su intensidad representativa, por la coloración efectiva y, desde luego, por el carácter sui generis de la expresión.

Al morir, el 14 de julio de 1949, Torrealba dejó un legajo de manuscritos en los que, además de contar anécdotas, propias y ajenas, y de novelar la vida del llanero, recordó palmo a palmo su entrevista con Gallegos y sus testimonios de amistad desde esa Semana Santa de 1927.

Entre los manuscritos hay tres Libretones de versos, uno de los cuales fue revisado por el profesor Englekirk cuando entrevistó a Torrealba, en San Fernando, el mismo año de 1947, después de reunirse con Gallegos en Caracas. “El libro de Antonio —afirma (1962: 64)— está lleno de copias, galerones, joropos, septillas, corridos, ‘diálogos’ o ‘contendas’, muchos de su propia cosecha, algunos buenos, otros, forzoso es admitirlo, ‘malos’ o más bien ‘escandalosos’. En dicho libro prosigue este investigador norteamericano— puede encontrarse también una larguísima versión del popular ‘Zamuro’, muchas de cuyas estrofas incluyó Gallegos en su excelente descripción del baile. Hay en ella (sic) la legendaria contienda entre Florentino y el Diablo, cantada en casi toda reunión. ‘La Chipola’, a la que Antonio califica como ‘el joropo nacional del Llano’, está igualmente en el libro de Antonio. Estas copias no se encuentran en ninguna de las colecciones de canciones populares venezolanas existentes. Gallegos hizo su selección del extenso repertorio que le suplió Antonio. Y de éste provinieron también las copias cantadas durante el ordeño”.

Además de los Libretones, Torrealba dejó escritos varios cuadernos con el título de *Diario de un llanero*. “Esos cuadernos —según el criterio del profesor Ángel Rosenblat (1950)— no se pueden publicar en bruto. Pero tienen una riqueza inmensa de materiales que adecuadamente elaborados pueden constituir una obra formidable sobre la vida llanera”. Torrealba —ratifica Rosenblat (1964: 285)— “sin tener condiciones literarias fue llenando cuaderno tras cuaderno (más de cuarenta a dos columnas) con escenas, coplas, recuerdos de paz y de guerra y relatos y aventuras diversas. Las mejores escenas son las que describen la vida animal. Los primeros cuadernos se los envié a Rómulo Gallegos y parece que se extraviaron. Los demás los hemos traído a Caracas por generosidad de Gregorio Jiménez (. . .) De esos cuadernos esperamos extraer un relato de la vieja vida llanera”.

A pesar de esta autorizadísima opinión, nuestro propósito es editar el Diario tal como lo concibió Torrealba, por respeto al albedrío de cada creador y por considerar que la creatividad también existe como manifestación primitiva y rudimentaria. Además, “la grandeza de un escritor —tal como propone Charles Hockett (1971: 542)— no se mide en términos de sus innovaciones estilísticas, sino por el grado de libertad y variedad de expresión que es capaz de alcanzar dentro de los límites que le impone la lengua”. Cualquier limitación —y en Torrealba las hay— no es, en ningún caso, carencia de esencia vital y de intención estética, dos de los caracteres primigenios del arte universal. Por intención estética, o literaria concretamente, de acuerdo con Michael Rifaterre (1976: 38), “debe entenderse el hecho de que determinados caracteres del texto indiquen que debe considerársele como una obra de arte y no simplemente como una secuencia verbal. Algunos de tales caracteres podrían ser: la forma tipográfica, la forma métrica, las marcas de género (como *Erase una vez* en los cuentos o dijo al final de las palabras de los personajes en la epopeya), subtítulos (cuento, novela, relato, etc.) o, en la actualidad, aparición en determinadas colecciones, etc.”

Y, finalmente, Torrealba dejó un cuaderno con un relato que, por su título, por su estructura y por su sentido ejemplar de la devoción humana por los animales, tal vez no tenga antecedentes en la historia de la literatura venezolana. Es el texto que hoy publicamos. Fue escrito en 1947 y se titula *Historia de Azabache o sea la historia de un caballo contada por él mismo junto con la de sus compañeros de trabajo*. En él, el autor, tomando como modelo una de sus lecturas, formula una relación lógica de identidad con el narrador, un caballo llamado Azabache, para articular un discurso auto-biográfico que es síntesis de una realidad existencial elaborada estéticamente a base de memoria e imaginación.

Este relato, en primer lugar, llama la atención del lector por su título, el cual precede a otros como *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* de García Márquez o *El llanero solitario tiene la cabeza ida como un cepillo de dientes* de Francisco Massiani, que se tiene como novedosos dentro del ámbito de la narrativa contemporánea. Y, en segundo lugar, por la particularidad de que la lectura que se tiene como modelo, se incorpora a la historia como un co-relato. Así, mientras recrea escenas de su propia existencia y entona un canto elegíaco a la memoria de Azabache, paradigma de la bestia fiel, noble y sabia, y del vínculo de filiación materna que existió entre él y los caballos, Torrealba transcribe la *Historia de Saltarín*, un cuento siberiano que glorifica la imagen de otro caballo, Saltarín, que, como Azabache, es un prototipo de su especie.

De esta manera, puede afirmarse que la Historia de Azache se estructura a base de la relación de intertextualidad que se origina al integrar Torrealba dos discursos en una única unidad significativa autónoma. El primero de ellos está representado por la evocación que el narrador protagonista hace de sí mismo y de su universo de relaciones; y el segundo, por la evocación de lo que, a su vez, es motivación del primero: la Historia de Saltarín. Así, Azabache cuenta una historia que le es propia y transcribe, en ese mismo espacio narrativo, otra que no le pertenece ni siquiera como expresión lingüística.

Una parte de este relato, entonces, se presenta como ficción de basamento real, con signos e historias de apariencia concreta, dados en un tiempo y espacio determinados. Otra, como modelo que, inicialmente, proporciona el marco adecuado para encajar la imaginación y que, después, se incorpora como un correlato de estructura fáctica autónoma.

Con esta disposición, la Historia de Azabache se nos manifiesta como algo más que una simple comunicación verbal de intención literaria. Es, en verdad, un proceso semiótico en el que dos signos, Saltarín y Azabache, se tipifican como conexos y se fusionan como un supersigno en tanto que son portadores de un conjunto de elementos integrados como totalidad invariante.

Por regla general, en un proceso de esta índole, la adjunción de los signos precede a la totalidad y condiciona la descripción del texto en términos de una “realidad conjunta”, es decir, en términos de “una realidad referida a otra, que tiene a otra como condición previa”. (Cfr. Bense, 1975: 124). En consecuencia, en casos como éste, la emisión del acto literario es producto de una estética de la recepción en función de una estética de la producción. Así la Historia de Azabache es, en esencia, un acto simultáneo de imitación y de abstracción instrumentado como recurso técnico de producción artística. La imitación se refiere a la comunicación que se dio entre Torrealba y la Historia de Saltarín. La abstracción, en cambio, remite a la expresión estética individualizada, Azabache, es decir, al objeto estético en sí, caracterizado —de acuerdo con Max Bense (1969: 21)— “por la propiedad de nacer por obra de la determinada actividad de un determinado ser humano”.

Desde esta perspectiva, la Historia de Saltarín, cuyo autor desconozco, no constituyó en Torrealba un mero proceso psíquico de percepción de un mensaje cualquiera. Fue, como sugiere Hans Robert Jauss (1976) con respecto a la función del lector, un acto de decodificación del texto como “provocación”, como “trabajo de comprensión y de reproducción activa del pasado”. Intuitivamente, Torrealba parecía entender que la función de la obra literaria reside, en parte, en su poder sugestivo, en la acción específica que provoque su decodificación y, además, que toda obra es “un horizonte de expectación inmanente” como posibilidad crítica, pero también como posibilidad poética. Y como posibilidad de este último tipo, la Historia de Azabache es el logro de una simultaneidad esencial donde una pluralidad de acontecimientos, contextualmente disímiles, se solidarizan como un signo autónomo.

Desde luego, el eje gravitacional de lo que hemos llamado la unidad significativa autónoma es Azabache; ya como sujeto del discurso, ya como sujeto de la historia. Por esto, un relato simple y llano, de escenas habituales, festivas, satíricas o solemnes, narradas unas a continuación de otras, alcanza la coherencia intrínseca propia de un sistema metafórico y de un sistema metonímico. Metafórico en cuanto creación de paradigmas por analogía, y metonímico por la integración progresiva de la significación denotada.

El lector de la Historia de Azabache, básicamente, capta que el mensaje se configura mediante los diferentes grados de similitud con que se vinculan Saltarín y Azabache. Pero, además percibe que, denotativamente, el mensaje viene dado como combinación de partes constituyentes que en el contexto tienen un status de contigüidad. Por Roman Jakobson (1973 : 58) sabemos que “el desarrollo de un discurso se puede hacer siguiendo dos líneas semánticas diferentes: un tema conduce al otro sea por similitud, sea por contigüidad. Sería mejor sin duda —prosigue Jakobson— hablar de proceso metafórico en el primer caso y de proceso metonímico en el segundo, ya que encuentran su expresión más condensada, el uno en la metáfora y el otro en la metonimia”.

Azabache es, en principio, una metáfora de Saltarín y, en segunda instancia, una metáfora de sí mismo, del caballo y de una relación histórica con el hombre, a través de la cual se simboliza todo un sistema de significaciones como “el movimiento cíclico de la vida manifestada”, “la energía cósmica que surge del caos primitivo”, la relación vida-muerte (por lo que general representada a través de un caballo blanco y otro negro respectivamente), la presencia de la esfera animal en el ser humano, el cuerpo, los instintos, etc. Jung, incluso, “llega a preguntarse si simbolizará el caballo la madre, y no duda de que expresa el lado mágico del hombre, la madre en nosotros, la intuición del inconsciente”. (Cfr. Cirlot, 1969). Como sistema metafórico, además, Azabache produce un efecto comunicativo que trasciende lo aparentemente dicho, en virtud de la identificación parcial que se establece entre él y Saltarín.

Pero, también, en conjunto, la Historia de Azabache es una metonimia que sirve para expresar una forma de ver, de sentir y de trascender una serie de contextos, sobre todo personales, espaciales y temporales. Con razón Michel Le Guern (1978 :89), al referirse a esta característica de la metonimia, señala que ésta “al mismo tiempo que realza la sustancia del mensaje, completa la función referencial normal del lenguaje, superponiendo a la designación de la realidad descrita una información sobre la forma especial en que el hablante concibe esta realidad”.

Escenas como las que vive Azabache junto a su amo, como la del enfrentamiento con el tigre; las del diálogo con el “burro bandido” y con el caballito cuyo amo quería que se pareciera a Palomo, el caballo del Libertador; la evocación del encuentro con Gallegos; la de la enfermedad de Azabache y el cuadro patético final de su muerte, unidas a leyendas como la del Araguato del Troncón y la historia misma de La Candelaria, constituyen un magnífico retablo de la vida apureña contemporánea a Torrealba y, a pesar del tono retórico que asume el narrador en determinados momentos, constituye también una muestra auténtica del habla popular.

Si algo caracteriza al artista primitivo, es la instrumentación del código. Y Torrealba no fue la excepción. Su actitud frente al manejo de la lengua como objeto artístico supera a la de un mero costumbrista o a la de un simple cronista. No es, en verdad, un artífice de la lengua, menos un estilista. Pero sí, un narrador facundo en cuyo idiolecto el léxico y la sintaxis testimonian un estilo de habla diferenciada en el contexto lingüístico nacional. De un modo especial llama la atención el uso del verbo ser como auxiliar en lugar de haber, la ambigüedad de algunos enunciados como consecuencia de la elipsis del referente; el uso de anáforas; la implementación de ponderativos del tipo murre en casos como “el murre bruto”; y, sobre todo, el uso de estructuras sintácticas con el verbo ser como focalizador en expresiones como “Cándido Castillo fue que tenía un toro enlazado” y ciertas peculiaridades en el uso de los verbos, las formas pronominales y algunas formulas de tratamiento. Sin duda, estos aspectos, antes que rasgos estilísticos de Torrealba, son manifestaciones del habla regional. Son matices del habla apureña.

Con respecto al vocabulario, hay que destacar la presencia de una serie de unidades léxicas relacionadas con el espacio, la flora, la fauna, los utensilios, etc., que subrayan la intención de presentar el hombre, la geografía y la naturaleza de Apure como un testimonio del devenir venezolano. Así mismo, destacar el carácter afectivo de las mismas, mediante el cual el narrador trata de comunicar sentimientos vivos y de impresionar los sentidos del lector con la evocación de la realidad apprehendida.

Estos rasgos, en conjunción con la precisión gráfica de las descripciones, la magnificación y humanización de la bestia, de manera de soslayar las transiciones entre una y otra historia y, en fin, el carácter didáctico moralizante del mensaje, sobre todo en su parte final, insertan la Historia de Azabache dentro de un ideal artístico cuya densidad semántica se refiere tanto al modo de ser el hombre como al modo de ser la obra literaria. Ojalá que con su publicación se rescate la imagen legendaria de Antonio José Torrealba y se ponga, tal como lo pide Manuel Bermúdez (1984), el primer estante de “un paloapique de madera de corazón para que la gente del Cajón de Arauca se vea a sí misma en el testimonio verbal de un gran caporal de sabana”.

Bibliografía citada

- Bastidas, Aristides. (1969). “En una Semana Santa Gallegos tomó del Llano la trama de Doña Barbara”. (Entrevista con Ricardo Montilla). El Nacional. Caracas. 6 de abril; p. D - 2.
- Bermúdez, Manuel. (1984). “Los escritos de un caporal de sabana”. El Nacional. Caracas, 26 de mayo; p. A - 4.
- Bense, Max (1969). Estética. Buenos Aires: Nueva Visión; 184 p.
- Bense, Max y Elisabeth Walter. (1975). La semiótica. Barcelona (España): Editorial Anagrama; 211 p.
- Cirlot, Juan-Eduardo. (1969). Diccionario de símbolos. Barcelona (España) : Editorial Labor, S. A.
- Colmenares del Valle, Edgar. (1985). “Presencia de Antonio José Torrealba en Doña Bárbara y Cantaclaro”. Doña Bárbara ante la crítica. (Selección de Manuel Bermúdez). Caracas: Monteavila. (en prensa).
- Dunham, Lowell. (1957). Rómulo Gallegos. Vida y obra. México: Ediciones De Andrea; 327 p.
- Englekirk, John E. (1962). “Doña Barbara leyenda del llano”. (Versión de Oscar Sambrano Urdaneta). Revista Nacional de Cultura. N° 155. Caracas: Ministerio de Educación; Año XXV, Nov. - Dic.; pp. 57 - 69.
- Gallegos, Rómulo. (1954). Doña Bárbara. (Con prólogo del autor). México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández Pedro Elías. (1978). Cunaviche Doscientos años- 1977. Cagua (Edo. Aragua): Edición de la Fundación Rómulo Gallegos y la Junta Pro Bicentenario de Cunaviche;48 p.
- Hockett, Charles F. (1971). Curso de lingüística moderna. Buenos Aires: Eudeba; 622 p.
- Jacobson, Roman. (1973). “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia”. Semiología, afasia y discurso psicótico. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor; pp. 17 - 70.
- Jauss, Hans Robert. (1976). La literatura como provocación. Barcelona (España): Ediciones Península; 211 p.
- Le Guern, Michel. (1978). La metáfora y la metonimia. Madrid :Ediciones Cátedra, S. A.; 147 p.
- Liscano, Juan. (1969). Rómulo Gallegos y su tiempo. 2a. ed. Caracas Monte Avila Editores, C. A.; 250 p.
- Mendoza Díaz, Ricardo. (1951). “Cunaviche, último refugio de las tradiciones llaneras”. Raudal. San Fernando de Apure, 17 de enero; p. 3.
- Mota Báez, Ramón. (1979). “Cincuentenario de Doña Bárbara. Gallegos ¿Plagiario?”. La Idea. N° 81. San Fernando de Apure, 1 de marzo;p. 8.
- Rifaterre, Michael, (1976). Ensayos de estilística estructural. Barcelona (España): Seix Barral: 436 p.
- Rosemblat, Angel. (1980). “Grandeza y decadencia de los otomacos”. El Nacional. Caracas, 8 de diciembre.
- _____ (1964). “Los otomacos y taparitas en los Llanos de Venezuela”. Anuario del Instituto de Antropología e Historia de la UCV. Caracas: Imprenta Universitaria; pp.227 - 377.
- Subero, Efraín. (1979). Cercanía de Rómulo Gallegos. Caracas: Cuadernos Lagoven. Ediciones del Departamento de Relaciones Públicas de Lagoven; 83 p.
- _____. (1984). Aproximación sociológica a Rómulo Gallegos. Caracas: Cuadernos Lagoven. Ediciones del Departamento de Relaciones Públicas de Lagoven; 135 p.

CONFERENCIA

Armando José Sequera: Mosaico co(s)mico*

Francisca Nogueroles Jiménez
 Universidad de Salamanca
 fnogueroles@usal.es

Promotor cultural, guionista, divulgador científico, periodista, editor de la revista electrónica Caravasar y participante en conocidos blogs como Hojas de lluvia, Planeta narrativo y Prosoema, el inquieto espíritu de Armando José Sequera se ha manifestado especialmente en su prolífica narrativa, en la que auna la producción de textos dirigidos a un público infantil y juvenil con aforismos, insólitas crónicas con recesiones humorísticas, cuentos para adultos con novelas fragmentarias. Su amplitud de miras lo ha hecho incursionar en los más diversos formatos genéricos, cosechando importantes premios — especialmente como cronista y autor para jóvenes— y manteniendo como única divisa literaria el deseo de pergeñar una obra que, siguiendo el principio horaciano *prodesse et delectare*, aproveche al mismo tiempo que divierta a sus lectores. El mismo Sequera se reconoce como un utópico, empeñado en la tarea de crear para lograr un presente pleno y un futuro mejorable si se aplica la imaginación a todos los niveles de la existencia. Todo esto, sin que el evidente cuidado de la forma le haga renunciar al principio de amenidad que rige su escritura.

Los textos divulgativos, signados por un manifiesto ecologismo y entre los que se incluyen *Alegato contra el automóvil* (1985), *Maravillas y curiosidades de la naturaleza* (1994), *Agenda del petróleo en Venezuela* (1997), *Píldoras de dinosaurio* (1998), *Cultura y patrimonio* (2004) o *El aprendizaje de científico* (2004), se dan la mano con otros que enseñan a vivir en armonía con lo que nos rodea —*Hallazgos* (1994), *Guía de la sabiduría* (1997), *Libro de los valores y los antivalores* (2005), *Reflexiones nocturnas para crecer en el día* (2006)— y con crónicas reveladoras de los más insospechados aspectos de la realidad —*El jardín de las anécdotas* (1994), *Vidas inverosímiles* (1994), *Funeral para una mosca* (2005)—, muy cercanas al humor subyacente en títulos como *Las ceremonias del poder* (1980), *Cuentos de humor, ingenio y sabiduría* (1995) o *Vine, vi, rei* (2006).

En el terreno de la literatura para los más jóvenes, resulta inolvidable la figura del tío Ramón Enrique, zapatero remendón empeñado en *Evitarle malos pasos a la gente* (1982), *Espantarle las tristezas a la gente* (1995) y que, en sucesivos libros signados por la ternura, va cediendo protagonismo a las mujeres de su familia — *Pequeña sirenita nocturna* (1997) —, al imprevisible primo Rafael — *Ayer compré un viejito* (2000) — o a la ingeniosa Teresa, tan sincera en sus afirmaciones que a veces recuerda con sus exabruptos a la *Mafalda de Quino* — *Teresa* (2000), *Mi mamá es más bonita que la tuya* (2005) —. Entre los demás volúmenes dedicados al público infantil destacan la defensa de la autoestima en *La calle del espejo* (2000) y de la tolerancia en *Juan de papel* (2005). Por su parte la revitalización del formato genérico de la fábula le permite criticar el inmovilismo político en *Fábula del cambio de rey* (1991) y la especulación económica en *Fábula de la mazorca* (1998).

No queda duda de la abundante producción del escritor, que ha reunido su obra para adultos en títulos como *Me pareció que saltaban por el espacio como una hoja muerta* (1977), *Cuatro extremos de una soga* (1980), *El otro salchicha* (1983), *Escena de un spaghetti western* (1986), *Cuando se me pase la muerte* (1987), *La vida al gratén* (1977), *Acto de amor de cara al público* (2006), y que considera la novela fragmentaria *La comedia urbana* (2002), con veinte años de trabajo a sus espaldas, como su proyecto creativo más ambicioso. En las siguientes páginas incidiré especialmente en estos libros, incluidos parcialmente en *Mosaico* (1977-2001) junto con los más significativos textos de su obra para niños y a los que aludiré en más de una ocasión porque, como destaca en el epílogo:

En estas cinco decenas y tres unidades de historias he incluido cuentos destinados al público adulto y cuentos

*Presentación del escritor Armando José Sequera en el X Encuentro de Escritores Venezolanos, celebrado en noviembre de 2004, bajo el auspicio de la Cátedra “José Antonio Ramos Sucre”, en Salamanca (España).

editados para niños y jóvenes, vertientes ambas de mi esquizofrenia literaria. Juzgue el lector si entre los dos hay diferencias o aproximaciones. Ambos tipos de relatos son hijos del mismo padre y tal parentesco me pareció tan obvio a la hora de hacer esta selección que no pude dejar afuera ni a unos ni a otros (Sequera 2001: 317).

Pero, ¿cuáles son los rasgos más destacables de su escritura? En un arduo esfuerzo de síntesis, me atrevería a afirmar que éstos podrían condensarse en siete principios fundamentales: brevedad, experimentación, fantasía, absurdo, polifonía, lirismo y humor. Analicemos a continuación cada uno de ellos.

1. Brevedad

Es evidente la predilección de Sequera por géneros de la brevedad como aforismos, crónicas, relatos y, especialmente, minificciones, categoría que cuenta con excelentes cultores en Venezuela —Jiménez Emán, Quintero, Britto o Bello Porras entre otros— y por la que Sequera se descubre deudor de *El osario de Dios* de Armas Alfonzo —en los textos más costumbristas— y del Cortázar lúdico y absurdista de *Historias de cronopios y de famas*, hecho especialmente evidente en los títulos protagonizados por Teresa.

Su defensa de los textos cortos se refleja en “La narrativa del relámpago (20 Microapuntes para una Poética del Minicuento y 4 anotaciones históricas apresuradas)”, ponencia presentada en la Universidad de Salamanca en noviembre de 2002 y donde incluye meditaciones tan significativas como la siguiente: “Narrar con la intensidad de un relámpago, en un mundo en el que se dilapidan palabras, no puede verse como un defecto ni como una tara literaria. Al contrario, es una búsqueda preciosa, como la de la Sabiduría” (Sequera 2006).

2. Experimentación

En su búsqueda de nuevos modos de escritura, Sequera se ha revelado desde el primer momento como hijo de su tiempo al violentar los límites entre “alta” y “baja” cultura y utilizar sin empacho géneros considerados tradicionalmente como Trivia lliteratur. Estas exploraciones, emprendidas asimismo con buena fortuna por compañeros de generación ya citados como Britto, Jiménez Emán o Bello Porras, le permitieron incursionar en la categoría de la ciencia ficción con *Me pareció que saltaba por el espacio como una hoja muerta*; continuar en el terreno del whodunit o “novela de enigma” en *Cuatro extremos de una sogá*, terreno donde sus reconocidas lecturas borgesianas le resultaron tan útiles como su trabajo como escribiente en un tribunal; homenajear cuentos de hadas, famosas series de televisión y, especialmente, películas de vaqueras en *Escena de un spaghetti western* —no en vano también ha trabajado como guionista de cine y televisión—; y, finalmente recuperar el sentido original de la fábula —abierta a a numerosas interpretaciones— en *Fábula de Cambio de Rey* y *Fábula de la Mazorca*, títulos en la línea de las *Fabulas fantásticas* de Ambrose Bierce o de *La Oveja Negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso, que lo llevan a defender el espíritu de Esopo frente a autores posteriores: “El esopo es la unidad monetaria del mundo de las fábulas y equivale a dos fedros. Un fedro, por tanto, equivale a medio esopo y a dos lafontaines. Obviamente, cuatro lafontaines hacen un esopo (2001:200).

En el terreno de los juegos intertextuales, ha reescrito el Quijote en tres partes para el público infantil —*Don Quijote es armado caballero. La princesa Micomicona, Todo por Dulcinea* (2005)— y, en *Acto de amor de cara al público* reúne cuentos elaborados a partir de episodios tomados de La Biblia, *Los nueve libros de la historia* de Herodoto o *El libro del té*, de Kakuzo Okakura.

3. Fantasía

Enemigo de las fronteras, Sequera no establece límites entre sueño y realidad, lo que lo convierte en un autor con vocación decididamente fantástica. Recuérdese en este sentido el relato de *Cuatro extremos de una sogá* que narra la historia de un hombre y una mujer distantes en el espacio, pero que sueñan simultáneamente con amarse y, al despertar, encuentran en sus respectivas camas el camisón o pijama que el otro vestía de noche.

La fantasía forma parte de su escritura desde los universos paralelos presentes en sus textos de ciencia ficción hasta las leyendas incluidas en *La comedia urbana*, donde narra en setecientos veinte fragmentos y en un verdadero *tour de force* con la palabra la vida en la ciudad de Caracas entre las 8 y las 8:01 de la mañana. Como muestra de su defensa de la imaginación, transcribo a continuación el conocido microrrelato “Le regalamos un telescopio al abuelo”:

Le regalamos un telescopio al abuelo.

Más vale que no.

Nos pidió que subiéramos su mecedora al techo para establecer su observatorio. Después, que lo subiéramos a él, con cuidado, que tengo esta pierna enferma. Posteriormente, la abuela dijo que ella no se quería quedar sola y hubo que subirla también.

Bajarlos todos los días es más complicado que subirlos: parece que se nos fueran a caer. Una vez en tierra, hay que escuchar las narraciones acerca de lo que ambos han visto.

Si supieran que el telescopio no tiene vidrios (2001: 23).

4. Absurdo

Maestro de la observación, Sequera incide con frecuencia en comportamientos excéntricos que revelan la incongruencia de nuestras vidas en sociedad. Interesado en desarticular la chata visión de la realidad y discípulo confeso de Franz Kafka — hecho especialmente visible en el cuento “Un hermano en el hotel K”—, estira las anécdotas hasta volverlas absurdas, convirtiendo

hipérboles y efectos bola de nieve en recursos fundamentales de su escritura. Así ocurre en las crónicas policiales incluidas en *Cuatro extremos de una sogá*, signadas por el humor negro y el grotesco; en *El otro salchicha*, que integra cuentos protagonizados por individuos que adoptan comportamientos caninos y donde el profesor de literatura protagonista del relato homónimo, cansado de llevar “una vida de perros”, decide trabajar como mascota en una casa rica; en *Cuando se me pase la muerte*, donde un hombre es asesinado en el cine por su costumbre de contar en voz alta los argumentos de películas que ya ha visto; en *La vida al gratén*, quizás su texto más autobiográfico, reflejo inmisericorde de las miserias de la condición humana; y, finalmente, en *Ayer compré un viejito*, donde nuestro escritor se muestra muy cercano a la patafísica de Alfred Jarry.

5. Polifonía

El epígrafe que abre *La comedia urbana* ya lo señala claramente: “Vox populi, vox Dei”. Este pensamiento, que permea decisivamente la obra de Sequera y encuentra en la novela señalada su mejor manifestación —las resonancias del título a *La comedia humana* balzaquiana lo ratifican—, permite comprender por qué el conjunto de sus textos puede ser considerado como un enorme caleidoscopio encaminado a demostrar las fisuras del pensamiento único. Sequera recurre con frecuencia a una pluralidad de voces que se contradicen al contar la misma historia, demostrando a través de sus disímiles versiones que nada es lo que parece. Recordemos en este sentido sus cuentos policiales “Cuatro extremos de una sogá” y “La ubicua muerta de Madame Charlotte”, mecanos perfectos regidos por el principio de incertidumbre, o “Halloween para marcianos”, donde diferentes personajes relatan su reacción al escuchar la emisión radiofónica de “La guerra de los Mundos» con la que Orson Welles aterrizó a los Estados Unidos la noche de Halloween de 1938.

6. Lirismo

Explorador de los más variados registros idiomáticos, Sequera recrea en sus textos con igual naturalidad el habla infantil —de la que Cortázar dijera con razón que resulta la más difícil de imitar— y la de la calle. Interesado en la expresión directa, *La comedia urbana* recoge numerosos ejemplos de la agilidad de su escritura, que descubre el más profundo lirismo en las situaciones cotidianas. Sus textos dedicados al público juvenil reúnen el mayor número de ejemplos de este hecho. Entre ellos se incluye el inolvidable “Arco iris muerto”:

Un día, un carro se detuvo frente a nuestro edificio por un problema en el motor y, para que anduviera de nuevo, le cambiaron el aceite. Cuando el carro se fue, quedó en la calzada un pequeño pozo de aceite que con el sol cambiaba de colores.

Al rato, cuando Teresa llegó del kinder, se quedó parada frente a donde estaba el aceite y después de contemplarlo con asombro durante unos segundos, dijo:

-¡Mira, mami, qué cosa tan triste: un arco iris muerto! (2001: 245).

7. Humor

El epígrafe que inicia *La vida al gratén*, tomado de *El barbero de Sevilla*, resulta muy significativo para comprender la función del humor en la poética de Sequera: “Acostumbro a reírme de todo, para no obligarme a llorar” (1997:8).

Esta idea podría verse ratificada con una famosa reflexión de Augusto Monterroso -“El humorismo es el realismo llevado a sus últimas consecuencias. Excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible o humorístico” (Monterroso 1972:113)- y completada con una declaración de Rosario Castellanos incluida en *Mujer que sabe latín*:

... Yo sugeriría una campaña: no arremeter contra las costumbres con la espada flamígera de la indignación ni con el trémolo lamentable del llanto sino poner en evidencia lo que tienen de ridículas, de obsoletas, de cursis y de imbéciles. Les aseguro que tenemos un material inagotable para la risa. ¡Y necesitamos tanto reír porque la risa es la forma más inmediata de la liberación de lo que nos oprime del distanciamiento de lo que nos aprisiona! (...) Quedamos en un punto; formar conciencia, despertar el espíritu crítico, difundirlo, contagiarlo. No aceptar ningún dogma sino hasta ver si es capaz de resistir un buen chiste (Castellanos 1997: 38-39).

Experto en el arte de la condensación y el desplazamiento, Sequera ofrece un excelente ejemplo de su magistral utilización de las frases hechas en “Una sola carne”: “Tan pronto el sacerdote concluyó la frase...y formaréis una sola carne, el novio, excitado, se lanzó a devorar a la novia” (Sequera 2004:395).

Por su parte, en “Yo no me considero un funcionario corrupto”, queda de relieve la vertiente más sarcástica de su literatura “¡No, yo no soy, yo no me considero un funcionario corrupto, porque un funcionario corrupto es un individuo que no tiene vergüenza, que carece de moral y que ha perdido el sentido ético...! Yo no, yo todavía me sonrojo cuando me sobornan...!” (395).

Llegamos así al final de nuestro viaje. En él espero haber demostrado que Armando José Sequera, autor de un verdadero “mosaico có(s)mico” signado por la brevedad, la experimentación, la fantasía, el absurdo, la polifonía, el lirismo y el humor, encuentra su mejor definición en la sentencia nietzscheana según la cual “El mejor filósofo es aquel que tiene la mayor capacidad de reírse”.

Bibliografía

- Castellanos, Rosario (1997). *Mujer que sabe latín*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Monterroso, Augusto (1992). *Movimiento perpetua*. México: Joaquín Mortiz.
- Sequera, Armando José (1997). *La vida al gratén*. Maracay: Girardot.
- _____ (2001). *Mosaico*. Antología de cuentos 1977-2001. Mérida: El Otro, el Mismo.
- _____ (2002). *La comedia urbana*. Caracas: Comala, 2002.
- _____ (2004). "Microrrelatos", en: Francisca Nogueroles. *Escritos disconformes*. Nuevos modelos de lectura. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- _____ (2006). "La narrativa del relámpago (20 Microapuntes para una Poética del Minicuento y 4 anotaciones históricas apresuradas)". Salamanca ponencia leída en la Universidad de Salamanca. el 14 de noviembre de 2002, en: www.armandosequera.com/muestral.htm.

ENSAYO

La metalepsis en el discurso ficcional de Jacques el fatalista

Jesús Antonio Medina Guilarte

Universidad Pedagógica Experimental Libertador- Maturín
jamg22051986@hotmail.com

El contexto sociohistórico de Jacques el fatalista

La aparición de la metalepsis en un texto literario llevaba implícita una declaración de intenciones, una crítica más o menos clara hacia determinadas formas de afrontar los fenómenos ficticios o hacia algún tipo de filosofía de vida. *Jacques el Fatalista*, novela que he escogido para ejemplificar la manera como la metalepsis es capaz de modelar el discurso, no escapa a esta realidad. Para lograr entender a cabalidad los guiños y la ironía que impregnan de principio a fin esta obra, es necesario comprender a su vez el contexto social, cultural e histórico que sirve de referencia a esa obra.

Partiremos de su autor, Denis Diderot. Aunque la mayoría de las veces resulte un juego peligroso el atribuir demasiado peso a la biografía de un escritor al momento de analizar su obra, estudiar este aspecto puede rendir sus frutos cuando se hace con discreción. Es cierto que en la mayoría de las ocasiones la persona real del escritor se encuentra difuminada a lo largo de las narraciones, efecto que se logra a través de ese sagaz artificio llamado narrador. Pero es igualmente cierto que existe un destello de la personalidad real del creador en aquello que crea, hecho que permite vislumbrar entre las líneas de su texto la huella digital si no de su propia esencia espiritual al completo, sí de al menos parte de su ideología. Por tal motivo considero pertinente prestar atención a algunos de los rasgos de la vida de Diderot, atendiendo fundamentalmente a aquellos que contribuyeron a configurar su patrimonio intelectual.

Históricamente podríamos situar a Denis Diderot dentro de La Ilustración, sin embargo debe entenderse esta etiqueta en su sentido más amplio; no olvidemos que este tipo de términos se emplea para tratar de aglutinar en un mismo lote (por motivos de economía pedagógico-enciclopédica me parece) corrientes del pensamiento para nada homogéneas.

La época que enmarca al movimiento de La Ilustración se ve colmada de avances científicos y técnicos que empiezan a inclinar la balanza del pensamiento hacia nuestras posibilidades como especie. El culto a Dios es paulatinamente dejado a un lado en favor de la adoración de la razón y la lógica. Así mismo va instaurándose lentamente un estado burgués en detrimento del absolutismo monárquico, tendencia que conocerá su clímax con el estallido de la revolución francesa. Los descubrimientos de Newton, Pascal y Jefferson, entre otros, van sentando las bases para el *libido sciendi* (pasión por el saber) que se instaura casi como una nueva fe, hecho que puede apreciarse en la proliferación de la masonería, culto que combina la búsqueda de la verdad a través de la ciencia con rituales pseudoreligiosos.

La creencia en el poder transformador de la razón trae consigo una imperiosa necesidad de conocer de manera exhaustiva cada elemento que conforma la realidad natural y la intrínsecamente humana, de manera tal que en esta época nacen nuevas maneras de filosofar sobre la moral del hombre.

Este statu quo fue el caldo de cultivo que permitió la germinación de mentes tan fértiles como la de Denis Diderot. Mentas que volvieron su mirada hacia el mundo clásico y lo reinterpretaron para la nueva época. Todo esto puso en el tapete la paradoja del llamado “Siglo de las Luces”: por un lado expresa un gran respeto y admiración por la cultura grecolatina y por el otro unas ansias ávidas de progreso, que los lleva a concebir a la historia como un camino sin retorno hacia la superación del hombre como especie.

Esta combinación entre lo moderno y lo clásico recibió el nombre de Neoclasicismo, movimiento que ve la naturaleza como fuente de armonía y principal elemento a través del cual puede explicarse la realidad. Sin embargo Diderot, al igual que todo ser humano, es contradictorio. En ciertos aspectos es un neoclásico y en otros no tanto. Así lo expresa Francisco Javier Gómez Martínez (2001):

El materialista ilustrado, como Diderot, observa todo bajo el prisma de la naturaleza, pero no considera que el arte deba ser simple mimesis. Por eso se ha dicho con frecuencia que hay una contradicción entre la filosofía de la naturaleza de Diderot y sus teorías estéticas. (304)

Tal vez esta desviación de la tradición mimética derive de una concepción más inclinada hacia el lado pragmático del texto literario. En vez de una postura manierista se adopta otra que pone de manifiesto la firme intención de ser útil al ser humano. Diderot parece escribir ficción no para el mero goce estético y la dulce ensoñación, sino para la revelación de verdades y para proporcionar al lector las herramientas claves para el ejercicio de su propia libertad. Escribir ficción, en este sentido, no equivale

a imitar, sino a filosofar sobre nuestra propia naturaleza, a criticar todo aquello que en la tradición pueda ser perjudicial para el progreso de nuestra especie. Por tal motivo en este tipo de literatura es frecuente toparse con la sátira hacia las instituciones que de una u otra manera suponen un encadenamiento del espíritu humano, principalmente el poder eclesiástico y el monárquico, ambas, organizaciones que desnaturalizan al ser humano. ¿Por qué deberíamos vernos forzados a actuar de manera contraria a nuestras propias inclinaciones naturales? Si algo refleja la obra de Diderot es lo voluble y arbitrario que es el espíritu humano, todo lo contradictorio que hay en él. De esta manera abre las puertas el autor francés a la sensualidad y a la moralidad epicúrea.

El encuentro de la cultura europea con la americana y la asiática, que se produjo en los siglos anteriores a la edad moderna gracias al legado de Colón y Marco Polo entre otros, generó en el imaginario de la época un patente gusto por lo exótico. El apego por la naturaleza suscitó cierto hastío por lo urbano, naciendo de esta manera la admiración hacia la figura del “buen salvaje”.

Sobre este aspecto que refleja no sólo el pensamiento de Diderot sino de gran parte de la intelectualidad de la época, Gómez Martínez (2001) refiere:

La moral sólo puede proporcionar una felicidad relativa, e incluso puede suponer un demérito, nos advierte Diderot, el buscarla de forma compulsiva por las virtudes de la inteligencia. Es inherente a la felicidad del salvaje un sentimiento de inocencia moral, de ausencia de culpabilidad, que no proviene del conocimiento abstracto, sino de la vida en comunión con la Naturaleza, de la ausencia de tradición y de dogmas...¿Qué descubre el hombre civilizado en el buen salvaje? La inocencia de sus propios orígenes, y con ella, el fundamento de su propia naturaleza adánica. (315-316)

Una vez más observamos la dicotomía del hombre ilustrado, quien por un lado aspira a la superación del hombre en aras de la razón y por otro anhela la inocencia primigenia, una especie de retorno al Jardín del Edén en donde el ser humano sea capaz de vivir lejos de toda atadura.

Los descubrimientos de Newton proporcionan, en apariencia, a los pensadores de principios del Siglo de las Luces las herramientas necesarias para llevar a cabo una de las empresas más ambiciosas de la humanidad: la domesticación del mundo natural. Se pretende hallar un principio universal que explique el cosmos y permita predecirlo en su totalidad. Sin embargo, a medida que avanza el siglo XVIII se hace cada vez más patente la poca plausibilidad de esta titánica labor. Diderot comprende a cabalidad esta problemática y la aborda ya no desde el punto de vista estrictamente matemático-físico, sino a través de una concepción “metafísica y científica de la sensibilidad” (Gómez Martínez, 2001). En la naturaleza conviven la armonía y el caos, al carecer de equilibrio y estabilidad solo puede afrontarse a través de un proceso dialéctico, por tal motivo en el discurso de Diderot es frecuente toparse con posiciones que se contradicen y adversan, sólo de esta manera puede captarse la esencia cambiante del mundo.

Debido a esto es común ver como se dan cita lo farsesco y la ironía en los textos de Diderot. Ambas, formas que esconden un profundo afán pedagógico y crítico de su propia época. Una postura frente a los esfuerzos por la taxonomización del cosmos en categorías estables. En vez de esto, intenta impulsar una moralidad tan dinámica como la naturaleza misma, en constante construcción, siempre caminando entre la armonía y la disonancia.

Esta filosofía da al traste con la idea de una finalidad per se de la vida, y deja fuera de la ecuación a Dios como el eje central que moviliza a la misma. Moralidad y naturaleza van de la mano, y al no tratarse de productos acabados, se ven sometidas a un continuo proceso de transformación. Promulga Diderot de esta manera la unión indivisible de lo material y lo espiritual, ambos componentes de una misma rueda cambiante y en eterno movimiento. El mundo exterior a nosotros nos influye de manera constante a través de las apariencias que percibimos gracias a nuestros sentidos. De tal forma que las ideas se moldean a través de la sensualidad.

Diderot hizo especial hincapié en este hecho. En su “carta sobre ciegos para el uso de los que ven” reflexiona sobre la manera en que la moral se ve afectada por nuestros propios sentidos. Para ilustrar esto narra detalladamente la reunión que sostuvo con un hombre a quien denomina “el ciego de Puisseaux”. Entre algunos de los testimonios más curiosos que Diderot pudo recoger de este particular encuentro, destacan la indiferencia del ciego ante el uso de ropa, pues la carencia de vista lo lleva tener una concepción muy distinta del pudor; también es memorable la anécdota en la que el oriundo de Puisseaux relata un encuentro con un juez luego de cierto altercado en el que se vio envuelto. En el momento del juicio, el invidente trató al magistrado con un aire de absoluta familiaridad, todo esto movido por su incapacidad de percibir la investidura de autoridad que le confiere al juez el atuendo que viste.

Diderot toma este testimonio para afirmar la relación que existe entre los sentidos y la configuración moral del individuo. Al hallarse privado de un sentido, tanto la escala de valores, como las actitudes del ciego, son distintas a las del vidente. Esto es una invitación directa a dejar de lado cualquier concepción moral innatista, en favor de una postura relativista de la misma, que la sitúa como el producto final de un proceso que se inicia a través del tacto, la vista, el olfato, el oído y el gusto; y finaliza con la abstracción que realizamos de esos estímulos recibidos.

Jacques el Fatalista y la tradición discursiva de la novela

Jacques el Fatalista y su Maestro fue la última de las novelas escritas por Diderot. Por lo tanto condensa todo su capital filosófico y filológico en una complejo pastiche que bebe de varias fuentes.

En primer lugar vemos como la novela en su conjunto es una sátira hacia, entre otras cosas, un determinado género literario denominado Novela Sentimental, que a su vez se encuentra ligado al ideal del amor cortés. El hilo conductor de la trama es la

promesa constante por parte de Jacques de relatar la historia de sus amores, sin embargo esta es escamoteada una y otra vez. Precisamente es esta clase de historias el principal alimento ficticio que el lector modelo de este tipo de novelas busca, pero tanto el narrador (quien en más de una ocasión apela directamente al lector), como Jacques y su amo, se dan a la sistemática labor de evitar que se relate.

Resulta curioso leer en la web la enumeración que allí se encuentra de las características que definen a la filosofía del amor cortés. Pareciera que metódicamente los personajes de la novela de Diderot hubieran sido seleccionados para representar exactamente lo opuesto a cada uno de los valores y actitudes contenidos en esta lista:

Origen cortesano de la Dama, ella reside y se encuentra en un lugar físico determinado, corte señorial, castrum o burgo, pertenece a la élite urbana.

Total sumisión del enamorado a la dama (por una transposición al amor de las relaciones sociales del feudalismo, el enamorado rinde vasallaje a su señora). Esto origina el “sufrimiento gozoso”.

La amada es siempre distante, admirable y un compendio de perfecciones físicas y morales; siempre está casada y su marido (gilós), normalmente un noble o señor feudal, es advertido por las voces de los acusadores (lausengiers). El estado amoroso, por transposición al amor de las emociones e imagería religiosas, es una especie de estado de gracia que ennoblece a quien lo practica.

Los enamorados son siempre de condición aristocrática (aunque también es común que el enamorado sea de condición social más baja que la amada).

El enamorado puede llegar a la comunicación, con su inaccesible señora, después de una progresión de estados que van desde el suplicante (fenhedor, en occitano) al amante (drut).

Se trata, frecuentemente, de un amor adúltero. Por lo tanto, el poeta oculta el objeto de su amor sustituyendo el nombre de la amada por una palabra clave (señal) o seudónimo poético.

Más adelante volveremos a este punto para explicar de manera más profunda cómo Diderot usa su obra ficcional para adversar al tipo de discurso que representa la novela sentimental.

El Quijote, de Miguel de Cervantes, parece ser así mismo otra gran influencia en la obra. Jacques y su amo guardan gran similitud con Don Quijote y Sancho Panza. En primer lugar, estos cuatro personajes ficticios son una parodia del arquetipo del caballero y su escudero. Además de esto no puede evitar percibirse un aroma quijotesco en el constante ir y venir de Jacques y su amo. Ambos se embarcan en un viaje sin sentido ni finalidad aparente y se dedican a contarse historias en el camino. Igualmente otro vínculo común se da en el constante encuentro entre los personajes principales y los secundarios en los distintos lugares que los primeros usan como descanso de su largo viaje. Con respecto a esto Gómez Martínez refiere (2001):

La posada es el lugar novelesco por antonomasia. En ella se producen los más jugosos encuentros. En ella, el hidalgo pobre vela sus armas y es ungido por las armas de la caballería. En la posada, el villano y el noble se encuentran en el mismo orden de realidad, y de convivencia. El ladrón roba al cortesano y este exige reparación; la barragana visita el lecho del capitán, o la posadera comparte jarra de vino con el amo y el escudero (397-398).

Se describen en el anterior pasaje situaciones encontradas tanto en el *Quijote* como en *Jacques el fatalista*, mostrando la estrecha afinidad entre ambas obras, afinidad apoyada en el simbolismo de la posada como lugar de encuentro físico, intelectual y espiritual.

Ha de señalarse también que el talante irónico de la obra de Cervantes se manifiesta en un grado muy parecido en la de Diderot. No olvidemos que *El Quijote* es a la novela de caballerías lo que Jacques el fatalista es a la novela sentimental.

Otra fuente que parece haber inspirado a Diderot en esta obra es el género picaresco, particularmente *El Lazarillo de Tormes* se hace presente de forma palpable. Los varios cambios de amo que Jacques realiza en el pasado, su astucia y tendencia a la artimaña, así como también su situación al final de la obra (en la que lo vemos envuelto en un matrimonio por conveniencia y sometido a una constante y evidente infidelidad por parte de su esposa) nos remiten a episodios casi calcados de *El Lazarillo de Tormes*.

Por último pero no menos importante tenemos a *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne. Es de suponer que Diderot entró en contacto con esta y otras muchas obras británicas a través de las diversas traducciones que le tocó realizar a lo largo de su vida. Al parecer Tristram Shandy le causó tal impacto que decidió convertir una de las tantas anécdotas que allí aparecen en la columna vertebral de Jacques el fatalista. La historia del cabo Trim (personaje de la novela de Sterne) sobre su herida de bala en la rodilla y la manera en que esto lo llevó a encontrar el amor, así como su frase “cada bala tiene su etiqueta” se ven “fotocopiadas” sin sonrojo alguno en Jacques el fatalista. La anécdota de Trim pasa a ser la misma de Jacques, solo que extendida (y jamás relatada en su totalidad por cierto a pesar de las protestas de su amo y los “lectores”) a lo largo de toda la novela; y el curioso adagio el leitmotiv de su fatalismo. Además de eso vemos como varios recursos estilísticos de Sterne son empleados a lo largo de la obra de Diderot. Son frecuentes el uso de la metalepsis, bien sea mediante llamadas directas al lector (ficcionalizado) o mediante la declaración abierta de los poderes del narrador sobre aquello que narra al momento; igualmente tienen lugar algunos juegos de palabras y en ocasiones un lenguaje crudo bastante alejado de cualquier tono tradicionalmente poético. Así mismo Diderot dota a su Jacques de una elocuencia casi hipnótica, elemento que pudiera ser prestado de Toby Shandy (tío del personaje principal en la obra de Sterne) quien es capaz de defender las ideas científicas y filosóficas más disparatadas con un lenguaje tan endiablidamente ágil que haría pensar a cualquiera que el azul en realidad es rojo.

Diderot da forma a su “Jacques el fatalista” a la manera de un espiritista-titiritero. Invoca (incluso la palabra “plagia” pudiera ser más que apropiada aquí) un texto literario ajeno tras otro, pero los pone al servicio de su propia empresa filosófica. Ocurre

con Diderot lo mismo que con Pierre Menard, tal vez solo haya escrito una vez más *El Quijote*, *El Tristram Shandy* y el *Lazarillo de Tormes*; pero, ¡vaya que son libros absolutamente distintos bajo su pluma!

La trama metaléptica de Jacques el fatalista

A grandes rasgos, la trama de *Jacques el fatalista* narra la historia de un sirviente (Jacques) y su amo, quienes se hallan embarcados en un viaje. Tanto el motivo del viaje, como las circunstancias que rodean a los protagonistas son obviados por completo, dejando cierta sensación de indeterminación.

A lo largo de la novela el lector es testigo de las múltiples conversaciones que sostienen los dos protagonistas. El hilo principal pretende ser el relato de los amores de Jacques, aunque el mismo se ve interrumpido por diversas situaciones que se presentan durante la travesía. De esta manera, en vez de encontrarnos ante el relato de los amores de Jacques, el texto nos ofrece una narración que se dispersa en un sinfín de digresiones, unas veces por parte de Jacques, otras por parte del amo, por parte de algunos de los personajes que se topan con ambos en el camino, o incluso por parte del propio narrador. Así que más que desarrollar una trama principal a la manera tradicional, la novela es una especie de colección de anécdotas.

Ya desde los párrafos que inician puede intuirse tanto un tono ligeramente hostil del narrador como la posibilidad de que algunas de las expectativas convencionales de la novela se vean insatisfechas:

“¿Cómo se conocieron? Por azar igual que todo el mundo. ¿Cuáles eran sus nombres? ¿Qué tiene eso que ver contigo? ¿De dónde venían? Del lugar más cercano. ¿A dónde iban? ¿Acaso alguien sabe realmente a dónde va? ¿Qué decían? El amo no decía nada y Jacques contaba que su Capitán solía decir que todo lo que nos ocurre en esta tierra, tanto bueno como malo, está escrito allá arriba” (8).

Estos párrafos que dan inicio a la novela ofrecen un vacío de información absoluto. El narrador, anticipando al lector, enumera algunas de las interrogantes que se presume debería aclarar y las deja sin respuesta o responde vagamente. Al contrario de lo que podría esperarse en la introducción de cualquier narración, esta nos deja más desorientados que orientados. ¿Qué? ¿Dónde? ¿Cuándo? No llegamos a saberlo hasta ahora, y tampoco se nos brinda la esperanza de conocerlo más adelante. Solo puede sacarse en limpio algo, tenemos dos personajes envueltos en una conversación, en realidad a uno hablando mientras el otro escucha. Se nos expone entonces una de las ideas que forman la columna vertebral de la obra, el “fatalismo” de Jacques.

La palabra “fatalismo” que se nos presenta en el título de la novela no debe confundirse de ninguna manera con la idea de pesimismo. Está más bien relacionada con la filosofía del determinismo, muy en boga durante el siglo XVIII. Según esta doctrina cada uno de los acontecimientos humanos vienen determinados por una causa exterior a la propia voluntad, bien sea esa causa Dios o la propia naturaleza. En su “Carta a Landois”(1955), el propio Diderot afirmaba:

Obsérvelo de cerca, y verá que la palabra libertad es una palabra vacía de significado; que no puede haber seres libres; que no somos otra cosa que aquello que conviene al orden general, a la organización, a la educación y a la cadena de acontecimientos. He ahí lo que dispone de nosotros invenciblemente. No se concibe un ser que actúe sin la atadura o bien de una naturaleza o de una causa cualquiera que no está en nosotros. (34)

El fatalismo es uno de los ejes temáticos inmersos en esta obra de Diderot, sin embargo también lo es la ficción. Existen constantes alusiones hacia otras novelas (como ya fue señalado) pero por sobre todas las cosas hay una constante auto-referencialidad al acto de contar historias. Ya desde el inicio de Jacques el Fatalista puede apreciarse la negativa del narrador por llevar su relato por los derroteros tradicionales. Más adelante en el libro encontramos el siguiente pasaje:

Es bastante obvio que no estoy escribiendo una novela ya que descuido aquellas cosas que el novelista no pasaría por alto. La persona que toma lo que escribo por la verdad tal vez esté menos equivocada que aquella que la toma por ficción (p.10).

Por este tipo de declaraciones tan directas y que funcionan como disruptores de cualquier intención mimética, algunos críticos no dudan en calificar a Jacques el fatalista como antinovela. Sin embargo considero que esto no es del todo cierto. Veo en la obra de Diderot más bien un uso irónico de lo novelesco. No todos los elementos de la novela son eliminados, en vez de eso son usados como crítica a la propia novela cómo género. Cuando el narrador de *Jacques el fatalista* afirma que no escribe una novela, el lector debe estar atento pues esta frase no parece estar exenta de ironía. Al rechazar la forma de la novela, la obra convierte a la forma de la novela en su propia piedra angular.

Un ejemplo de esto último se evidencia en el uso de fechas, lugares y personas reales dentro de la trama de la obra. Todo ello pareciera dar en principio un aire mimético, sin embargo, cuando se analiza esto con más detenimiento, vemos cómo la cronología de los acontecimientos históricos relatados son absolutamente contradictorios. Así tenemos por ejemplo, que Jacques nos relata la historia sobre la herida que recibió en la rodilla durante la Batalla de Fontenoy veinte años atrás, según sus propias palabras. Esta batalla tuvo lugar en 1745. Luego, hacía el final de la novela vemos como Jacques se une a la banda de Louis Mandrin (una especie de Robin Hood francés). Este último efectivamente existió pero curiosamente fue ejecutado en 1755. ¿Cómo puede Jacques ser herido en 1745 y 20 años después unirse a la banda de Mandrin si este último ya había fallecido? He aquí una de las vueltas de tuerca que representa esta novela, en la superficie por momentos parece fingir realidad, pretende cierto mimetismo; pero en la práctica esa pretensión no busca otra cosa sino reforzar el propio carácter ficticio de la obra.

Curiosamente, al poner en evidencia la artificialidad de su propia novela, Diderot plantea un escenario que entra en conflicto

con la doctrina del fatalismo. Veamos el siguiente extracto de *Jacques el Fatalista*:

Como puedes ver, Lector, voy bien encaminado y está completamente dentro de mi poder hacerte esperar un año, o dos, o incluso tres por la historia de los amores de Jacques, separándolo de su amo o exponiendo a ambos a cualquier peligro que me plazca. ¿Qué me impide casar al amo y hacerlo cornudo? ¿O enviar a Jacques a las Indias? ¿Y llevar a su amo hasta allá? ¿Y traer a los dos de vuelta en el mismo barco? ¡Qué fácil es inventar historias! Pero en vez de eso dejaré a ambos solo con una mala noche de sueño y a ti con este retraso.(p.8).

Con esta muestra que hace el narrador de su propio poder, nos deja en claro que el devenir del relato está por entero a la disposición de su propio capricho. Como lectores nos hallamos en la situación de esperar literalmente cualquier cosa y en cualquier momento a medida que la lectura avanza pues, en efecto, nada impide al narrador hacer con su propia historia aquello que le plazca. Sin embargo no deja esto de ser paradójico desde cierto ángulo. Mientras, tal y como y él mismo afirmaba, todo aquello que le sucede a Jacques ya se encuentra determinado. Ese ente que los determina, el narrador, no parece verse sometido a ninguna fuerza externa, su propio relato no tiene más guía que el azar y el capricho. De esta manera vemos como el ideal fatalista se refleja en Jacques como personaje, mientras que el propio carácter metaficticio de la novela lo desmonta. Frente a la falta de libertad de Jacques se sitúa el libre albedrío del narrador.

La problemática del libre albedrío aparece expresada en *Jacques el Fatalista* de la boca de su propio protagonista:

Cualquiera sea la suma de los elementos de los que estoy compuesto, aún soy una sola identidad. No obstante, una causa solo tiene un efecto. Siempre he sido solo una causa y por lo tanto solo he tenido un efecto que producir. Por ese motivo mi existencia en el tiempo no es más que una serie de efectos necesarios.(25).

Esta declaración (Algo inverosímil por cierto, pues la retórica de Jacques dista bastante de la que podría esperarse del “tradicional criado” y se acerca más a la del filósofo de profesión) asocia la idea del libre albedrío la identidad. Actuar diferente a uno mismo es equivalente a no ser uno mismo, siendo esto último imposible bajo cualquier punto de vista. Tenemos de esta manera que si es imposible dejar de ser uno mismo, no podemos convertirnos en “otra causa” y por lo tanto no podemos producir “otro efecto”, dicho en otras palabras, carecemos absolutamente de libertad y no podríamos cambiar bajo ninguna circunstancia nuestras acciones porque debido a nuestra naturaleza son estas las únicas posibles que podemos producir. Contradictoriamente, la voz narradora (y que proclama su propia cualidad de autor) hace gala de su capacidad de producir infinitos efectos.

Joseph Breines (2011) trata el problema de la identidad en su ensayo “Jacques le fataliste et son maître: finding myself in the work of another”. Señala que la anécdota que Diderot calcó de Tristram Shandy bien pudo haber tenido una motivación muy concreta. El autor norteamericano cita los extractos tomados casi literalmente por Diderot en su *Jacques el fatalista*. Breines observa que las referencias a la palabra “rodilla” son muy reducidas en la obra de Sterne mientras abundan a lo largo de “*Jacques el fatalista*”. La razón de esto puede hallarse en un juego de palabras que debió haberle parecido curioso a Diderot. La frase “la rodilla” en inglés guarda fonéticamente una gran similitud con el nombre de pila de Diderot. El parecido de “the knee” con “Denis” debió llamar poderosamente su atención. Paradójicamente Tristram Shandy, aunque originalmente escrito por Laurence Sterne, llevaba desde un principio la firma de Diderot. El francés al parecer hizo abundante uso de esta ironía, extendiendo las alusiones a la rodilla no solo a un fragmento sino a la totalidad de su obra. La inclusión de tales referencias puede que representen solamente una especie de chiste privado para Diderot (en realidad la palabra “genou”, “rodilla” en francés, no guarda similitud con “Denis”), sin embargo el francés parece ir un paso más allá y explicita el juego de palabras ya mencionado al otorgar el nombre “Denise” (“the knees” y “Denise”, que era el nombre de su hermana, son casi homófonos) a la joven que cuida la herida en la rodilla de Jacques en los momentos en lo que se encuentra convaleciente.

Todo este entramado de referencias veladas parece reforzar la idea de que Denis Diderot reclama (no exento de ironía) la existencia de al menos un fragmento de su personalidad en un trabajo ajeno. Frente a la imposibilidad manifiesta por Jacques de ser otra persona más que él mismo, Diderot, escudándose detrás de la figura del narrador consigue “ser el mismo” siendo “otro” al mismo tiempo. El narrador, al contrario de Jacques, encarna el espíritu del libre albedrío, es capaz de transmutarse en muchas personalidades al mismo tiempo, por lo tanto es la máxima expresión de las infinitas causas y los infinitos efectos conjugados en una sola entidad. El mismo Diderot tocaba ese punto en su obra de teatro de fuerte carácter metaficticio que llevaba como título “*La Paradoja del Actor*” (1891). A grandes rasgos se habla en la obra de la problemática de la actuación, la persona abocada a esta actividad se ve sumergida momentáneamente en una dualidad: por un lado sigue siendo él o ella misma, y por otro es el personaje que interpreta (esta filosofía de la actuación es el negativo de la de Konstantin Stalinovsky, quien consideraba que el actor se convertía en el personaje, borrando todo rastro de su propia persona).

Pudiera decirse que en *Jacques el fatalista* co-existen dos Diderots: un defensor de las ideas fatalistas-deterministas y otro consciente del carácter paradójico del juego ficcional. Esta obra habla de la esclavitud en la que nos sumerge nuestra propia naturaleza y al mismo tiempo de la libertad que nos otorga a través de la ficción. Las ideas antitéticas conviven y se alimentan unas de otras, reflejando así el complejo y voluble sistema filosófico de Diderot.

A nivel de verosimilitud tal vez *Jacques el fatalista* no funcione del todo, existe cierta coherencia interna dentro de la novela, pero a cada momento el lector se enfrenta con situaciones que atentan contra la ilusión mimética. Sin embargo esa “verdad” que clama el narrador de Jacques sí que puede encontrarse en el texto. Dicha verdad puede encontrarse a través de una lectura de la obra un poco distinta a la habitual, más que intentar buscarla en el “realismo” de su trama, hay que comprender que la forma y el fondo de la obra son un tándem inseparable, cada elemento de la obra aunque parezca caótica en principio, está pensado con

la finalidad de expresar los distintos puntos de vista filosóficos de su autor, hay que resaltar aquí el plural, pues como ya hemos visto Jacques no habla de “la filosofía” de Diderot, podría decirse que en el texto conviven simultáneamente varias filosofías que en más de una ocasión se oponen las unas a las otras.

Las numerosas apariciones que la metalepsis hace en *Jacques el fatalista* no solo tienen el efecto de provocar un distanciamiento de la ilusión ficticia. También propician la percepción de cierto aire de oralidad, crean la ilusión de un texto “conversado” más que narrado. Ninguno de los personajes de la novela es capaz de contar sus distintas historias sin evitar contratiempos, pues en ocasiones algunas circunstancias específicas lo impiden. De todas esas circunstancias la más frecuente es la interrupción de la narración por parte de sus propios receptores. Hablantes y oyentes se perciben como dueños igualitarios de lo que se relata, los segundos dejan patente evidencia de eso al criticar y cuestionar a los emisores, y al demandar que las narraciones se muevan por derroteros distintos. *Jacques el fatalista* es una dramatización del acto conversacional, más específicamente del ritual de contar historias. Dichas historias no son recibidas de forma pasiva, son interpretadas, comentadas y juzgadas al instante. Este hecho se desarrolla en todos los niveles. El narrador de la obra se da a la sistemática tarea de increpar y burlar a su lector, mientras que este último (ente ficcionalizado que constantemente irrumpe en el relato) no para de quejarse con indignación sobre la utilidad, verosimilitud y estilo de aquello que se narra. Igualmente ocurre en la relación Jacques con su amo, ambos son la personificación de la imperiosa necesidad de hablar y de la urgencia por escuchar. Para Jacques hablar es una compulsión irrefrenable. Es tal su propensión a la charla, que su familia (como el mismo Jacques cuenta) se ve forzada a fijar un bozal a su rostro en los años de su infancia. Por otro lado, para el amo de Jacques escuchar historias forma parte de la esencia de su persona. El interés vital de este personaje se centra en tres actividades: mirar su reloj, aspirar rapé y escuchar las historias de Jacques.

Esta situación afecta de manera notable el nexo entre Jacques y su amo, al punto de que se desnaturaliza por completo la relación amo y esclavo. El amo desarrolla una dependencia tal con respecto a Jacques, que en cierto momento este se niega a seguir órdenes de su amo, oficializando de esta manera su carácter dominante. Luego de una disputa considerable, se decide que Jacques obedezca una última orden a cambio de no discutir más el asunto, aceptándose de manera implícita su propia naturaleza de líder mientras el amo retiene su “título” oficial.

A lo largo de todo la novela vemos una constante subversión. Esclavos que se auto-erigen como amos, narradores que se niegan a cumplir las expectativas del lector, y lectores que hacen saber su descontento con esta negativa. Cada entidad declara su propio derecho a la crítica y a la disensión.

Un episodio que ilustra muy bien esta situación se da en el pasaje en el que la posadera de uno de los tantos sitios de descanso de Jacques y su amo, narra la historia de Madame de la Pommeraye y el Marqués de Arcis.

Resumiendo un poco, se trata de la anécdota de una viuda que es conquistada por un Marqués. Luego de algún tiempo de convivencia la mujer se encuentra genuinamente enamorada. Mira con preocupación el creciente desinterés por parte del hombre y decide entrar en acción. Declara falsamente ante el Marqués, tal vez con la intención de recobrar su interés en ella, que ha dejado de amarla. Él, lejos de sentirse compungido, muestra un gran alivio por la sinceridad de Madame de la Pommeraye y confiesa el hastío que desde mucho tiempo le hacía sentir la relación, por lo que ambos deciden separarse conservando aún su amistad. La viuda empieza entonces una serie de elaboradas estratagemas que culminan con el casamiento entre el Marqués y una prostituta.

La anécdota es contada en dos partes por la posadera. En un primer momento no puede terminarla debido a las constantes interrupciones producto del quehacer diario de la posada, por lo que Jacques, su amo y la posadera se retiran con la promesa de culminar el relato la noche siguiente. Luego de esa primera sesión, Jacques y su amo vuelven a sus aposentos y se enfrascan en una conversación cuyo punto de partida es la historia que recientemente han escuchado de boca de la posadera. Jacques saca a colación cierta fábula que solía contarse en su pueblo de nacimiento:

Un día la Daga y la Vaina empezaron a discutir. La Daga le dijo a la Vaina: -Querida, eres una cualquiera, porque todos los días dejas que una nueva daga entre en ti.

La Vaina replicó -Amigo Daga, eres un sinvergüenza, porque todos los días pones tu cuchilla en otra vaina.

-Eso no fue lo que me prometiste, Vaina.

-Fuiste infiel primero, Daga.

La discusión había empezado en la mesa y el que estaba sentado entre ellos habló así: - Tú, Daga, y tú, Vaina, hicieron bien en cambiar, ya que el cambio les dio placer, pero hicieron mal en prometerse el uno al otro que no cambiarían.

¿No ves que Dios te hizo para encajar en varias vainas, Daga?

¿Y a ti para recibir más de una daga, Vaina?

... Y el amo dijo a Jacques: - no encuentro demasiada moral en tu fábula, pero ciertamente es entretenida... (93-94).

La fábula que narra Jacques es una respuesta directa a la anécdota de Madame de la Pommeraye. A pesar de la imposibilidad por parte del amo de hallar “demasiada moral” en ella, la misma es una crítica hacia la actitud de la viuda. Jacques intenta decir que la actitud de Madame de la Pommeraye es un absurdo que surge de una mala concepción del espíritu humano. La fábula, a pesar de sus obvias connotaciones sexuales, tal vez pueda aplicarse al ser humano en todos los aspectos de su vida. Ignorar la naturaleza mutable de nuestra especie es un contrasentido y no hace otra cosa que llevarlo a un camino por completo estéril.

En la noche siguiente la posadera, cuando decide culminar la historia, invita a Jacques y a su amo a escuchar el final de la misma mientras comparten una botella de champagne. El relato es terminado entre un sinfín de interrupciones por parte de Jacques y su amo (hecho muy común en esta novela, tal como hemos visto), una vez finalizado es el narrador se embarca en un

extensa reflexión sobre el porqué de la manera de actuar de Madame de Pommeraye.

...Lector, eres frívolo en tu alabanza y duro en tu censura. Pero dices: “Es más la forma cómo se hizo la cuestión que la cuestión en sí misma lo que reprocho en la Marquesa. No puedo aceptar un resentimiento vivido por tanto tiempo, una intriga de mentiras y engaño que dure un año”. Pero entonces, tampoco puedo yo, ni Jacques, ni su amo, ni la posadera de ambos. Uno puede, sin embargo, perdonar todo lo que se ha hecho en el calor del momento y puedo decirte que, si el calor del momento significa un período corto para ti y para mí, para Mme de La Pommeraye y las mujeres de su carácter es un tiempo largo. (131).

La anécdota de Mme de La Pommeraye es de una extensión considerable dentro de *Jacques el Fatalista*, esto aunado al hecho de que es comentado por cuatro de las entidades que aparecen en la novela. Primero por la posadera, Jacques y su amo, quienes interrumpen la historia con observaciones y comentarios. Luego es analizado con un poco más de profundidad por Jacques y finalmente encontramos la disertación de aproximadamente tres páginas que realiza el narrador sobre la anécdota. Todo esto muestra la actitud que todas las personalidades que pueblan *Jacques el Fatalista* toman con respecto al ritual de contar historias. Son la antítesis de toda pasividad, son productores y críticos de sus propios discursos al mismo tiempo. Conviven en la obra de Diderot una gran cantidad de ideas entrelazadas, por cada tesis se presenta su antítesis de inmediato. Todo esto provoca la imposibilidad de sacar una afirmación absoluta y tajante de la obra, pues el lector se ve impelido a tomar el mismo camino que los personajes de la novela. A medida que va formulando una idea va naciendo otra que rebate la anterior. Nada es definitivo en esta novela, ni siquiera el propio Jacques está convencido por completo de su fatalismo, en ocasiones actúa de forma irracional, como si en verdad el destino pudiera torcerse y en más de una ocasión intenta encontrar los más valiosos consejos en su curioso oráculo, el fondo de su bota de vino.

La metalepsis no es empleada en *Jacques el Fatalista* en su forma fuerte. No se trata aquí de una “ficción” tal como expresaba Genette (2004), sino de una figura. Todas las intrusiones del narrador pueden traducirse literalmente como la confesión de su propio acto de creación y escritura de la novela. Pero aun así puede apreciarse como la metalepsis, incluso en su llamada forma “débil”, afecta al discurso. El carácter metaficcional de la novela de Diderot la define en gran medida. Sin la constante autorreferencialidad *Jacques el fatalista* no sería lo mismo, tal vez sería una historia más verosímil, pero menos “verdadera”, tal como clama su narrador. La forma que le dio Diderot a su novela no es un simple recurso cosmético-estilístico. En *Jacques el Fatalista* forma y fondo son indivisibles. Es la metaficción el vehículo perfecto para expresar el complejo y mutable pensamiento de Denis Diderot, representa la unión perfecta entre un ideal estético y un ideal filosófico. La novela póstuma del francés destila modernidad a borbotones, aun siendo escrita siglo y medio antes de que el término fuera acuñado, prueba más que fehaciente de lo difusas que pueden llegar a ser este tipo de etiquetas. El modernismo debe ser entendido, igual que otros de los términos empleados para definir movimientos artísticos, no desde el punto de vista temporal solamente. Con frecuencia se olvida que son las mentes y no los tiempos los que producen ideas ¿No son acaso Cervantes, Sterne y Diderot tan modernos como Kafka, Joyce o Proust?

Jacques el fatalista es una novela tan elástica como sea posible imaginar, no solo acepta sino que constantemente provoca múltiples interpretaciones. Es muchas cosas a la vez, pero ninguna exclusivamente. Es en igual proporción una sátira, un tratado filosófico, una crítica monárquica y eclesiástica, una broma sofisticada, una colección de anécdotas, una novela picaresca, un jalón de orejas y/o un guiño a sus lectores... y así podríamos continuar casi hasta el infinito. Quien se acerque a *Jacques el Fatalista* buscando respuestas probablemente no consiga más que interrogantes. Pero, ¿no es acaso la vida una cadena infinita de preguntas sin respuestas?

Reflexiones finales

El lenguaje es un fenómeno inexorablemente unido a la condición del ser humano. He ahí el principio de toda su complejidad.

Alguna vez escuché en un programa televisivo sobre educación musical cuyo nombre no viene a mi mente ahora una pregunta muy interesante. En el show, un niño preguntaba a un intérprete de la guitarra cómo era posible tocar tantas piezas musicales con solo seis cuerdas. La interrogante, inocente pero audaz al mismo tiempo, no carece de sentido. Como la guitarra, el lenguaje es un instrumento que a pesar de sus limitados elementos tiene la capacidad de ser una fuente inagotable de posibilidades. Podría describirse el lenguaje tomando prestadas las palabras del poeta William Blake, hacer uso del lenguaje no es más que “ver el mundo en un grano de arena”. Es a través de este sistema de restringidos recursos que podemos expresar nuestra percepción de la realidad, siendo esta, cabe destacar, la etapa final de un proceso que se inicia con la experiencia sensorial.

Por muy abstracto que pueda parecer el lenguaje en ocasiones, se encuentra enraizado en los sentidos. En lo particular, creo que a este hecho se debe la eficacia retórica de los tropos. Tomemos a la metáfora como ejemplo. Si bien se trata de un uso no literal del lenguaje, y representa desde cierto punto de vista una manera más o menos “sofisticada” de hablar, no deja de tener una firme base en el primitivo mundo de las sensaciones. La metáfora de alguna manera es capaz de materializar lo intangible y de hacer más vivido aún lo material. Conceptos tan definitorios de la experiencia humana como “amor” y “odio” lucen demasiado inasibles y distantes en el diccionario. En cambio, frases como “incesante batir de alas de mariposa en el estómago” o “clavo ardiente que atraviesa implacable el corazón” parecen definir más concretamente su esencia, se acercan más al grado de intensidad de dichos sentimientos. De alguna manera estamos subordinados a nuestros sentidos, se encuentra nuestra vida a merced del placer o el desagrado que de ellos se deriva.

¿Hasta qué punto hablar o escribir equivale a reportar la realidad? Esta es una interrogante de difícil respuesta. Hablar y escribir es siempre más que hablar y escribir; ambas actividades son a la vez todo un cúmulo de acciones: hacer, conocer, reconstruir, deconstruir, etc. Es el lenguaje y solo el lenguaje aquello que nos permite hacer nuestro mundo. Es él, en esencia, la materia prima del arte, la religión y la ciencia. Ante una realidad abrumadora y caótica, son estos nuestros tres métodos para domarla.

Si algo puede definir lo humano es la constante lucha consciente o inconsciente contra la naturaleza. Nuestra especie pertenece y es ajena a ella al mismo tiempo. Como entidades biológicas somos seres naturales, pero la autoconsciencia nos lleva un paso más allá. ¿Hasta qué punto conocemos de verdad el mundo natural exterior a nosotros? Aun perteneciendo a ella, la naturaleza sigue siendo una gran misterio para nosotros. Este misterio nos atormenta y es la base de toda nuestra cultura. Todo aquello que nos define como humanos podría partir de este horror vacui primigenio.

En la lucha por conocer al mundo, tal vez nos hayamos enfrascado en una cruzada creativa, más que exploratoria. Hemos intentado explicar el mundo a través de diversos paradigmas a lo largo de la historia. En el pasado intentó hacerse fundamentalmente a través de la religión, mientras en el presente la ciencia tiene la preeminencia. La existencia de cualquier teoría para explicar un presupuesto orden del universo trae consigo una velada dosis de fabulación. La ciencia, ídolo aparentemente intocable de nuestros tiempos ¿no podría ser más que una ficción que hemos tomado demasiado en serio?

Diderot, como buen científico, filósofo y escritor, no se tomaba a sí mismo demasiado en serio. Manifestaba un compromiso temporal y mutable con sus propias ideas. Tal vez haya sido uno de los primeros en buscar “las verdades”, más que “la verdad”. Su *Jacques el fatalista* es la obra de la pluralidad, del contraste de ideas. Es una oda a la contradicción y al oxímoron, probable esencia del universo. Es una ficción que al apuntar el dedo sobre sí misma invita al lector a hacer lo propio. *Jacques el fatalista*, al igual que todo texto metaficticio, representa el discurso del autoreconocimiento; se reconoce la ficción como ficción, pero por sobre todas las cosas se reconoce el lector como lector.

La metalepsis, átomo que conforma toda metaficción, pone en relieve una inquietud velada en toda persona, tal vez no seamos más que simples personajes viviendo en una ficción ajena.

Referencias bibliográficas

- Breines, R. (2011). *New Essays on Diderot. Finding Myself in the work of another*. Cambridge: Cambridge University.
- Diderot, D (2007). *Jacques the fatalist and his master*. Toronto: Penguin.
- _____ (2005) *Carta sobre ciegos para el uso de los que ven*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- _____ (1957). *The Paradox of Acting*. New York: Hill and Wang
- Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez Martínez, F. (2001). *Ironía y libertad: Denis Diderot y la novela moderna: Jacques el fatalista en la herencia cervantina*. Madrid: Universidad Complutense.
- Wikipedia. “Amor cortés”. Consultado el 1-03-2013.

Artículos

Literatura y realidad en la Venezuela de fin de siglo: *Baedeker 2000*

Santiago Pedroarena

Universidad de Oriente. Núcleo Sucre

zudzaday@gmail.com

Fecha de recepción: 19 de Mayo de 2019

Fecha de aprobación: 26 de octubre de 2019

Resumen

Baedeker 2000 es un libro de Andrés Eloy Blanco, que pertenece a la literatura venezolana de fin de siglo, no -obviamente- por la fecha en que fue escrito (hacia 1930), sino por haber sido compuesto como predicción o vaticinio de la Venezuela inmediatamente posterior a 1999. Cuando fue escrito este artículo, en 1997, apenas faltarían dos años para llegar al tiempo profetizado por el poeta venezolano, y hoy se tiene la impresión de que Venezuela no alcanzará con facilidad, no al menos puntualmente, la primavera pronosticada. La realidad real no quiere obedecer a la realidad literaria. *Baedeker 2000*, con todo, no existe inútilmente.

PALABRAS CLAVE: Andrés Eloy Blanco, *Baedeker 2000*, la poesía como predicción y esperanza.

Abstract:

Literature and reality in the Venezuela of the end of the century: *Baedeker 2000*

Baedeker 2000 is a book by Andrés Eloy Blanco, which belongs to the Venezuelan literature of the end of the century, not because (obviously) of the date in which it was written (circa 1930), but for being crafted as a prediction or omen of the post 1999 Venezuela. When this article was written, in 1997, only two years remained before the arrival of the time prophesized by the Venezuelan poet, and today the general impression is that Venezuela will not achieve easily, or at least not in time, the expected prosperity. The real reality refuses to follow the literary reality. *Baedeker 2000*, however, doesn't exist for no reason.

KEYWORDS: Andrés Eloy Blanco, *Baedeker 2000*, poetry as prediction and hope

Con *Baedeker 2000*, el autor, Andrés Eloy Blanco, se evade del Presidio de Puerto Cabello (...), del mundo indeseable, irrespirable, insoportable (...), de la realidad rechazada por el ser (...), de la derrota que aflige a tantos y tantos seres del mundo, del infierno que se extiende por todas partes, rodeando a los pueblos transidos (Cfr. Blanco, 1960). Pero, con *Baedeker 2000*, el autor huye, precisamente, según él mismo declara, para buscar, descubrir, adivinar, anunciar, prever, preparar, pre-crear, crear y ofrecer una atmósfera respirable y soportable, la realidad deseable (...), una superrealidad (...), la Venezuela nueva, el nuevo mundo de América (...), mundo para el Mundo (...) al que está esperando el corazón desolado de la tierra (Ibídem).

A juzgar por lo que Blanco asegura, América y la tierra toda, con angustia no menor, esperan también el regreso del Poeta, del Vate, del Vidente, restituido a lo clásico (...), devuelto a su valor homérico, a su valor dantesco (Ibídem). Y Andrés Eloy Blanco dice ser poeta con el que el Poeta vuelve, en efecto, para dignificación del Hombre y del Poeta mismo, en cumplimiento de humana y poética responsabilidad (Ibídem). Andrés Eloy Blanco dice ser poeta que, con *Baedeker 2000*, efectúa la incorporación de lo lírico a las fuerzas útiles del mundo (Ibídem). Y, así, el bardo cumanés inventa la (una) Venezuela del año 2000, realidad deseable o superrealidad, en oposición a la realidad indeseable o subrealidad que es Venezuela alrededor de 1930.

La Venezuela de *Baedeker 2000*, la realidad deseable, es un país de poetas tan hermosos como los antiguos atletas griegos: “Amo al Arte en el Poeta de Hoy, / bello como el atleta griego, / tallado de deportes, / que salta de la cama al estadio / y va a la plaza pública, donde el pueblo lo usa/para lanzarlo como un disco en la armonía de la mañana” (p.13). Un país donde cada poeta es objeto para ser emitido, remitido, transmitido, utilizado, tal como otro poeta, hace siglos, quería que fuese un libro suyo: ande de mano en mano, téngalo quien pidiere, / cual pelota entre niñas, tómelo quien pidiere (*Arzobispo de Hita*, 2007). Un

país donde el cometido del poeta se identifica con la incumbencia del pintor: «Su misión / es imponer, más allá del realismo, / la verdad que debe venir, / su oficio es alcanzar/... / la aspiración de los paisajes sin fortuna» (p.136). Un país henchido de poetas idénticos a los dibujados en este credo: «Creo en el poeta útil, /soberanamente altruista, / y aladamente extraterritorial, / cuyo canto higienizado / sea un surtidor de salud / que se respire como un temperamento (p.13). Un país de poetas con palabra capaz de crear al Hombre y colmar de Hombre al universo: «El Poeta del año 2000 / sube al estrado, / en el centro de la plaza. / Sobre él / diluvian dos millones de gotas de ojos. / El poeta habla, / dice su canto nuevo, / el poema del año dos mil y uno. / Mientras los hombres oyen, / el mar, la tierra, el cielo, Dios y el Todo / se van llenando de Hombre (p.143).

La Venezuela del año 2000, la Venezuela necesaria, es tierra poblada de hombres hechos a imagen y semejanza del Poeta, hombres útiles, soberanamente altruistas, aladamente extraterritoriales. Tierra de hombres que ya no odian, sino que solamente aman, que aman con fuerza y a la fuerza: «el Hombre o una fuerza que ama» (p.11). Tierra de un hombre que ya no es lobo para el hombre, sino lobo convertido en hombre para el lobo: «Ayer fueron los lobos a comer a mi puerta / y el lobo es el hombre del lobo» (Ibídem). Tierra engalanada con mujeres y hombres hermosos de palabra y hermosos de raciocinio: «vi avanzar, por cuatro calles, / espesos grupos de hombres y mujeres. / Todos eran hermosos, todos hablaban / con un noble sosiego y sus lenguas / se sentían nadar en pensamiento. / (...) /Eran hermosos hombres y hermosas mujeres, / florecidos por fin para gozo del mundo » (pp.156-157). Tierra en la que ya ha crecido y se cosecha el hombre propiamente dicho: «Para el año 2000 sólo te ofrezco, amigo, / esto: El hombre humano» (p.170).

Venezuela en el año 2000 es suelo de lindeza tal que hasta los delincuentes resultan bellos: «No hay ladrones; / el robo fue hace años / el único delito de esta tierra; /hoy vienen al penal / bravos reclutas del amor, / (...) / hermosos delincuentes / con su hora de tigre en el alma frondosa) » (p.29). Suelo que reúne en armoniosa labor y pareja andadura a los hombres que cometen delitos con los hombres que los juzgan y sentencian: «Este juez / que condenó a seis meses de cárcel/ a un campesino / había huido de las bibliotecas / y bebía su ley en el del campo. / El iba por la siembra y entraba / en la casa de los ladrones. / (...) / Todos los días, / durante los seis meses / que estuvo el campesino presos que discuten sobre doctrina, presos que van al taller, »presos que van a la calle (...) / a andar entre las gentes, / a ensayarse en multitud, / como niños que aprenden a caminar» (p.30), presos que santifican las fiestas dominicales acudiendo diligentes al templo feraz de la Naturaleza: «Los domingos / van al campo, al ordeño, a la siembra / y un día encontrarán cómo se puso verde / la buena puñalada que le dieron al surco, / y por la noche, en sus pequeños lechos / entonarán el Himno de las Madres / y su propia canción los dormirá sobre sus pechos» (pp.30-31), pechos como de niños, pechos de presos-niños, hijos de sí mismos, de las madres que para sí mismos ellos son, madres ellos, ellos niños, niños de pecho. Suelo que ha tragado viejos horrores carcelarios y ahora luce florecido de libertad y futuro: «Ya es hora de paseo/ y hemos de ir al Parque de los Mártires. / Este es el Parque amado de los niños. / De un lado, el auditorium, / del otro lado, el Museo de la Infancia. / Son dos circos gemelos / hechos sobre los circos de las viejas Rotundas. / Lo que fue Cárcel política / es aula de conferencia; / lo que fue ergástula / es laboratorio experimental de venezolanos (p.161).

En el año 2000 Venezuela es costa(s): «Costas sin sueño / felices de cabotaje, /sudorosas de inmigración. / (...) / Costa de pie, / con las manos siempre ocupadas de manos. / (...) / Costa venezolana, cabeza de Sur América, / terminal de todos los caminos del mundo» (pp.64-65). Venezuela ama a América y al Mundo, Venezuela es amada, Venezuela es de América y del Mundo: «El Norte ama al Sur y América es del Mundo (p.68). Venezuela es tierra compañera de todas las tierras, es río para saciar toda sed, es pan para curar toda hambre, es fuego para todo calentarlo, es la novia del hombre del pueblo de Venezuela, es la novia de todos los pueblos, es la novia de todos los hombres de todos los pueblos: «Compañeros de la tierra, / donde haya sed en el mundo, / vengan los hombres con sed, / que la novia de Juan Bimba / tiene un río entre las manos. / Compañeros de la tierra, / donde haya hambre en el mundo, / vengan los hombres con hambre, / que la novia de Juan Bimba / tiene las manos de pan. / (Compañeros de la tierra, / al que se le apague el fuego / tome el camino del sol. /Compañeros, / andando se va a la casa / de la novia de los pueblos (pp.21-22). Venezuela tiene la fortuna de ser casa de todos los pueblos y paisaje de nacionalidad definitivamente aniquilada: «El inmigrante chino / que al llegar a la sabanas del Guárico / reconoció su sol veranero / y su pradera y su arrozal:/ el inmigrante ruso / que saludó en el páramo / su Cárpatos y su Ural, / y probó el recuerdo de Vodka de Bobare / en su mesa, en su isba venezolana inmigrante griego / que remojó en mis golfos sus Héléades remotas, el inmigrante chino / el inmigrante ruso / el inmigrante griego, / todos los inmigrantes / que marcharon de frente a la tarde de América, / degollaron para siempre / la nacionalidad del paisaje» (pp. 84-85). Venezuela es parte de un mundo rico, mundo que cuenta con la opulencia de no hallarse encadenado a la pobreza de las nacionalidades, mundo donde no existe nacionalidad alguna, mundo donde todo hombre tiene la suerte de »no ser extranjero en ningún sitio, / de escucharse su voz en las lenguas de todos, / de ver caer en él las miradas/con llaneza de mano sobre un hombro» (p.39).

En el año 2000 el país se halla y se siente »surcado, traficada, / descubierto de polo a polo / en su alma, ganada de navegaciones» (p.39), tal como a sí mismo se ve aquí y en cualquier otro lugar del planeta todo hombre, dichoso hombre que, regalado de ciudadanía universal, inútilmente buscará el don de la extranjería (Ibídem). En el año 2000 »la patria es útil, / soberanamente altruista, aladamente extraterritorial/, como el verdadero poeta, como el hombre auténtico, como fértil vivero de poetas y hombres cabales. La patria es llanura que anteriormente sabía a sangre y ahora está tendida, puesta a secar mientras en el resto del orbe también murió la guerra y un anillo de afecto aprieta la cintura del mundo: «El caliente ecuador / es una rueda de amigos» (p.12). «La patria es amor estruendoso de la semilla que ama» (Ibídem), es amor del hombre que es una fuerza que ama, es una selva de madres(Ibídem), es una canción de las madre(Ibídem), es el Himno de las Madres (p.147), es amoroso canto para el amable mundo, para el mundo amante. La patria exhibe la belleza de sus reclutas del amor transfigurados en hermosos delincuentes, la belleza de los poetas genuinos, la belleza enracimada de hermosos hombres y hermosas mujeres que llenos de

luz van hoy orgullosos buscando a Diógenes (p.29), el hombre que ayer quería y no podía encontrar a un hombre. La patria venezolana muestra su belleza al resto de la patria, a la patria una y grande que es la tierra. En el año 2000, además, Venezuela alegra a la patria total con la risa en alto de Juan Bimba y su primo Juan Shonfeld (p.156). En el año 2000, adicionalmente, Venezuela si complace y da placer a la patria con el esplendor de sus vástagos florecidos por fin para gozo del mundo. En el año 2000, en resumen, Venezuela es paz \ amor y hermosura y alegría y placer para el mundo.

Hoy, empero, en 1997, cuando apenas faltarían dos años para llegar al florido tiempo profetizado por Andrés Eloy Blanco, tenemos la impresión de que Venezuela no alcanzará con facilidad, no al menos puntualmente, la primavera pronosticada. Nos parece, en efecto, que la actual realidad venezolana dista mucho, tanto como en 1930, si no más que entonces, de la realidad deseable inspiradamente proyectada en *Baedeker 2000*. La realidad real no quiere obedecer a la realidad literaria. No obstante, es necesario que la literatura quiera el mejoramiento de la realidad real. A no ser que los literatos consideremos a la realidad real como la más perfecta entre todas las posibles. Aunque lo sepamos que puede ser vano esfuerzo pretender dobligar por medio de la literatura a la realidad no literaria. *Baedeker 2000*, con todo, no existe inútilmente.

Bibliografía

Blanco, Andrés Eloy (1960). *Baedeker 2000*. Caracas: Edit. Cordillera. Feria del Libro Venezolano.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita (1990). *Libro de buen amor*. Madrid: ed. Taurus, , 1990.

Humor y melancolía: el lenguaje de la utopía en Andrés Eloy Blanco

Luis Javier Hernández
Universidad de los Andes.
Núcleo Trujillo
luish@ula.ve

Fecha de recepción: 21 de julio de 2019

Fecha de aprobación: 14 de octubre de 2019

Resumen:

En este trabajo abordaremos dos aspectos de la obra del poeta venezolano Andrés Eloy Blanco: El Humor y la Melancolía, caminos alternos - aunque dispares en apariencia- para atracar en el puerto de la utopía. Blanco llegó a ver lo trascendente en el intrascendente social y supo conjugar en su obra esos dos factores. Su literatura aborda a manera de referente fundamental la ética y convierte la escritura en un espacio de/para la reflexión. De una ingenuidad aparente, lo humorístico desemboca en lo ético, y se ubica en lo reflexivo. La melancolía es convertida en Andrés Eloy Blanco en un hecho estético con profundas y nostálgicas miradas hacia lo ético, hacia lo utópico. Su sensibilidad melancólica esta soportada desde diferentes fuentes o manaderos: La fuente religiosa le sirve para mostrar su sentimiento abrumado ante la majestuosidad del ser supremo. El humor y la melancolía, de apariencia diferente confluyen dentro del ars poético de Andrés Eloy Blanco.

Palabras clave: humor, melancolía, utopía, poesía y ética.

Abstract

Humor and melancholy: the language of utopia in Andrés Eloy Blanco

In this research we will cover two aspects of the live of the Venezuelan poet Andrés Eloy Blanco: humor and melancholy, two alternate paths (although vastly different in appearance) that lead to the pier of utopia. Blanco was able to see the transcendence in the social inconsequence and he knew how to blend these two elements in his works. His literature takes ethics as a fundamental reference and turns words into a space for reflection. Parting from an apparent naivety, humor gives place to ethics, and becomes reflection. Andrés Eloy Blanco turns melancholy into an aesthetic event with profound and nostalgic looks towards ethics, and towards utopia. His melancholic sensitivity comes from different sources: the religious source allows him to show his feeling of awe before the majestic nature of the Supreme Being. Humor and melancholy, although different in appearance, come together in the poetic art of Andrés Eloy Blanco.

Keywords: humor, melancholy, utopia, poetry, ethics.

Andrés Eloy Blanco es el poeta de la consciencia, poeta ‘inmensamente humano’ que apeló a la sensibilidad como estructurante estético en ese interpretar la vida- su vida- como la búsqueda del puerto/destino donde anclar. Esa orientación que Andrés Eloy confirió a la existencia -a su existencia- lo llevó a ver lo trascendente en el intrascendente social a manera de horizonte que se abre a proa del navegante y sostiene la bitácora de la literatura, memoria e imagen del espectador privilegiado por la sensibilidad.

Metaforizó en su obra las miserias de su siglo, siglo de contradicciones y paradojas, siglo de partos, aperturas y amalgamas para luego construir. En el desande del **“hombre en la arena”**. Supo Andrés Eloy escuchar su voz interior e interpretar la voz colectiva del hermano a quien ayudó a expresarse a través de **palabreos** desde la **Juambimbada**. Construyó entonces un lenguaje que dialoga con código propio desde múltiples vértices. Para efectos de este trabajo abarcaremos solo dos de ellos: **El Humor** y la **Melancolía**, caminos alternos - aunque dispares en apariencia- para atracar en el puerto de la utopía. El espacio del exilio perenne desde donde plantea la mirada otra de la vida:

Yo he visto floreciente de piedades, / en la embriaguez de un sueño, / la mano que al través de las edades/ va sembrando en los surcos el amor y el ensueño; / y suspensa en mis ojos/ luz de la llama que a los siglos dora, /

me voy por los caminos sonámbulos y rojos/ que hasta el ayer florido lleva el dolor de ahora” (*Canto a la espiga y el arado*. OC, Vol. I. p. 7)

Evocación onírica del dolor como llamado al camino de la palabra interpretación del acto creador junto al silencio y el mutismo que acompaña preferentemente la noche y las horas tranquilas y sosegadas donde el silencio acaricia la palabra no dicha pero vertida en la imaginación como espíritu alado que trasciende en la voz de un ser de excepción a través de la contemplación. Contemplo y mirada analogizan el sinónimo de creación. Factor lírico desenvuelto en símbolo sensible. Seriedad y máscara, -seriedad encubierta por un objetivo preciso- melancolía y humor interpretada en la summa poética de:

Así sobre la vida del poeta se suma
a la que lucha, la Espuma que es pirueta (*Clara Rosa*. OC. Vol. I, p. 63).

Esta alegorización del poeta encamina nuestro enfoque por los vértices seleccionados y pirueta nos demarca el salto, la acrobacia, lo circense que se oculta tras una máscara agolpada de palabras. Esa misma pirueta que realiza el diablo en **“Las uvas del tiempo” “con diez latas prendidas en el rabo/ por las calles inventado piruetas/ y por esta balumba en que da brincos/la gran ciudad histérica, /mi soledad y tu recuerdo, madre, /marchan como dos penas”**. Esto nos remite a la carnavalización, el rompimiento de lo formal a través de lo humorístico, la parodia, la representación, que no deja de esconder un profundo sentido melancólico, tal y como lo expresa Juan Pablo Ritccher:

El humorismo es una melancolía de un espíritu superior
que llega incluso a divertirse con aquello que lo entristece

La melancolía se disfraza de humorismo y se transfigura en un arma, lo humorístico se vuelca hacia lo social para caricaturizarlo y a la vez proponer una liberación:

El pueblo venezolano se mueve al ritmo de dos motores esenciales: la emoción y el humor, hacerle reír un poco, hacerle llorar un poco, basta para que él se ofrezca todo, abiertos sus fuertes brazos de trabajador. Y un pueblo que sepa juntar esas dos formas de expresión con tan absoluta espontaneidad será siempre un gran pueblo (*Mi recital*. OC. Vol. II. p. 42).

Y Andrés Eloy Blanco supo conjugar en su obra esos dos factores emoción y humor y por ello es un gran poeta.

La producción literaria de Andrés Eloy Blanco va mucho más allá de un simple planteamiento estético. Su literatura aborda a manera de referente fundamental la eticidad y convierte la escritura en un espacio de/para la reflexión. Literatura de una ingenuidad aparente, se convierte en un instrumento de decodificación de un sistema establecido y subvierte el orden prevaleciente a través de los arquetipos fundamentales: el humor y la melancolía, que a lo largo de su obra logran organicidad como cuerpo del lenguaje.

El tratamiento humorístico en la obra de Andrés Eloy Blanco deviene en un planteamiento profundamente serio. Lo humorístico desemboca en lo ético, se ubica en lo reflexivo, pues, es un pensar desde la alegría: Es preferible a pensar/ quedarse sin pensamiento, /si el pensar es condimento/de un modo de agonizar; /la alegría es un altar/ y en sus oficios integro/al pajarillo ojinegro/ con tu palabra de alpiste; / yo no quiero pensar triste,/ yo pienso cuando me alegro. (Palabreo de la muerte de José Martí).

Andrés Eloy Blanco alegoriza la realidad para deconstruirla y reformular su sentido planteando dentro de su una concepción utópica del ‘deber ser’. De esta forma el humor adquiere la verdadera esencia de la reflexión a partir del sujeto/objeto cuestionado. -principio romántico- (Schlegel. Fragmentos de *Athenaeum*). Andrés Eloy Blanco degrada -desacraliza- los valores consagrados para sobrevenir en una condición crítica a través de la mordacidad y la ironía: los días festivos, las instituciones políticas y culturales, los órganos de difusión gubernamental; como agentes humorísticos por las irrealidades que plantean.

El planteamiento humorístico de Andrés Eloy Blanco está supeditado a una relación con un orden -sistema- superior que es degradado a través de lo humorístico instrumentado como oposición, antidiscurso y manifestación de antipoder frente a ese ‘poder superior’ que es subvertido por la referencialidad simbólica. A partir del humorismo, la escritura, se convierte en el lugar de la utopía donde son vencidas las incongruencias de la vida y del ser, y, es posible la articulación de éstos y del sentido. El humor se transforma en un lenguaje fundamentado en la representación verbal y la manifestación de la consciencia.

La manifestación del humor en Andrés Eloy se sistematiza en un cuerpo: “la crónica”, ‘crónicas’ que alegorizan la utilización de los mismos instrumentos lingüísticos del poder y desde ellos construye su antidiscurso -crónicas sociales, políticas, culturales,... En fin, el mundo de la información cotidiana-. Aunado a esto, la evocación oral -condición fundamental del humor- y la utilización del anónimo -la máscara que encubre y produce hilaridad- crea un espacio de crítica \ reflexión. Dentro de la tristeza, el humor, es la alegría del triunfo simbólico frente a una realidad que me desgasta y melancoliza. Esta alegría me instala en un universo de artificio- utópico- que me hace crecer como “ser” ante las experiencias de la vida. Lo humorístico centra de esta manera, una realidad afectiva presente, pero, negada por el orden superior establecido que hiere la sensibilidad del Yo de la enunciación y del lector que es empático con el texto en medio de una realidad dominada, apartada, pero siempre afectiva.

El humor deviene de la realidad misma que particulariza, se escribe desde la **Juambimbada**, espacio generador del relato corno ente transgresor y utiliza diferentes mecanismos: la parodia de la historia en la conjunción de espacios y personajes

-Hitler y los parlamentarios venezolanos-, la reinsertión de personajes históricos -Miranda, Catalina La Grande-, la inclusión de personajes literarios dentro de la vida nacional -personajes de *Doña Bárbara*- donde se confunden los límites de la Historia y la Ficción y la irrealidad se apodera de la realidad que dentro de sí comporta una realidad parodiada:

pensé en Bolívar, cuyo nombre ha sido tomado como respaldo de presiones a la libertad del sufragio; (...) pensé en que hay muchos empleados públicos que prefieren su dignidad a su cambur". (Cero tres se retira de las bolivarianas. Vol.IV p. 43.

Todo se particulariza a través de una inversión del orden real de las cosas, permitiendo el ingreso de lo incausal, lo alológico, que además de provocar situaciones risibles decanta una profunda reflexión. Y como ingrediente activo, conduce situaciones de la vida nacional hacia el terreno de lo lúdico: el juego y el azar se transfiguran en los mecanismos hilarantes, deconstructores: el congreso nacional se transforma en una gallera, la cancillería en una cervecería, los decretos se ganan en el parlamento por una oreja, y, la inclusión de la relación entre la política y el béisbol -nuestro pasatiempo nacional-:

Porque en este día tuvo la mala suerte de coincidir con dos acontecimientos de mayor cuantía: las elecciones y la serie mundial (Paso por debajo de la mesa. Vol. IV p. 142).

Escritura que estriba entre los contrastes: cementerio/jardín. Escritor de la paradoja muerte/vida. Escritor del humor/melancolía:

Amo las negras noches y las claras mañanas; / Amo el alma de Wagner porque me habla del Rhin; / Amo el doble siniestro de las tristes campanadas/ Que ruegan por el muerto, gemidoras hermanas; Y todos los contrastes, cementerio y jardín (Walkiria. Vol. I).

Andrés Eloy Blanco concreta su obra en una sensibilidad melancólica, donde no hay lamento, sino que se sumerge intensamente en el referente que contiene. No trata de recrear una experiencia nostálgica -Benjamin- sino en hacer aflorar la experiencia melancólica que convierte lo referido en emblema - recuerdo- y lo rescata de la muerte y del olvido. La melancolía es convertida en Andrés Eloy Blanco en un hecho estético con profundas y nostálgicas miradas hacia lo ético, hacia lo utópico. Es la presencia del Yo ante sus circunstancias y afrontarlas a partir de la literatura frente a la encrucijada: alegría /tristeza, la dualidad risa/llanto, morador de la noche, surtidor desde las fuentes del encanto:

Noche, ¡Sueño de Dios!, en tus entrañas/ me angustio de silencio y de montañas./ Yo voy hacia las puras/ diafanidades de un azul clemente, / con mi sed de llanuras/ y ansias del pleno sol sobre la frente.(Canto a la espiga y el arado. Vol. I. p. 5).

La sensibilidad melancólica en Andrés Eloy Blanco está soportada desde diferentes fuentes o manaderos: La fuente religiosa le sirve para mostrar su sentimiento abrumado ante la majestuosidad del ser supremo. El amor del crucifijo crece en una 'apoteosis' de dolores fecundos. La sensibilidad melancólica que le infiere el dolor histórico como parto de las naciones bajo la fragua del fuego de la guerra. La visión de Vulcano -el descenso a la región infernal procede como un purificador de la patria. De esta nostalgia colectiva simbolizada por la madre patria evoca el dolor humano como catalizador de la espiritualidad y el goce. Todo lo edénico, mesiánico y profético viene del dolor que representa la vida y la superación de las pruebas:

Así llegamos todos los que traemos vida, / los que tenemos alma, los que queremos paz; / así llegó el Maestro, sangrándole la herida, / hasta el lienzo verónico que le enjugó la faz. (El huerto de la epopeya. Vol. I. p. 22).

La consumación del sueño en lugar de la utopía y efecto para trascender mundo imperfecto y fragmentado en la propuesta de un orden y espacio diferentes se materializa en la escritura con la expresión lírica como axis. En ese sentido se encadenan una serie de símbolos aludidos en función del dolor y sufrimiento: el dolor de la tierra, de los santos, de la guerra, evidencian la manifestación de lo sublime a través del martirio y que tiene como figura subyacente una profunda nostalgia por lo excelso. Es una lucha contra la muerte y el olvido que amenaza, excluye y reduce:

La nada me persigue.../Soledad: adelante/Sigue, Tristeza Sigue! /Sigue Judío Errante! (Despedida del que nada espera. Vol. I. p.53).

La soledad es espacio permanente, la tristeza demarca caminos ante la transitoriedad de la alegría:

Así es la vida: nuestras vidas/ latieron juntas una hora... /
Después seguimos... Ella iba/ hacia la luz... Yo soy la sombra.
(Las manos solitarias. Vol. I. p. 55).

La soledad es el espacio para producir, espacio para crear, es quien permite la ascensión del ser, el ascenso del alma a espacios incontaminados:

Yo sé que ella prefiere la quietud de la cumbre: / por vírgenes veredas esparce sus reflejos; / gusta de los parajes donde la podredumbre/ del cuerpo no se sienta... donde yo esté más lejos". (El Alma Inquieta. Vol. I. p. 69).

Toda esta manifestación espiritual y concreción de la espiritualidad se ve puntualizada por connotaciones aéreas: en lo alto, cúspides de montañas, cimas, la verticalidad del árbol, el encuentro del cielo y la tierra. La alusión al cuerpo como materia y al

alma como espíritu de libertad. Espíritu alado que traspone a cuerpos y ensancha horizontes. Para penetrar en el reino de la noche y los dominios de la muerte, no como un destino fatal o ruptura definitiva sino la alusión a la ciudad ideal representada por el panteón y el campo santo, la sepultura y la muerte como recurso de armonía, paz y sosiego:

En su piedad materna no hay calle de amargura; / ya no está en el Calvario sino en la sepultura; / ya no hiere, cobija con la paz de la nada (La inalcanzable. Vol. I. p. 74).

Al igual que la noche, el agua, tendrá un embrujo tentador para el agente productor del acto escritural. El Coquivacoa se transfigura en el lago de la ensoñación, lugar para ver lo deseado, lo utópico, el génesis. El Coquivacoa se convierte en el lugar más allá del incoherente que representa el medio agreste, destino a proa, camino al horizonte que anhelan los quijotes. Buscado en el absurdo, lo negado, lo visto imposible, lo otro, dejado por lo social que es el medio que me agrede:

Y así en la misma ruta, todos vamos de viaje, / buscando hacia el absurdo nuestro Coquivacoa, / con la fe que llevaban frente al hondo paisaje (Coquivacoa. Vol. I. p. 113).

Andrés Eloy Blanco está consciente de la figuración de la melancolía como propuesta estética. La escritura desde el dolor y la tristeza encarna los profundos tesoros del poeta:

Deja ver de los extraños la mitad de tu alegría, /deja ver de los extraños un punto de tu dolor; /mi verdadero poeta nunca vio la luz del día/ porque si le abro la jaula, me matan mi ruiseñor. (Paráfrasis del poeta. Vol. I. p. 121).

La figuración y fulguración estética de la intrascendencia para ojos ajenos estructura lo poético:

Cuántas veces para ellos llega como un importuno/ lo que a ti te da una noche de continuo cavilar: /esa palabra perdida que no interesó a ninguno y esos dolores pequeños que a nadie hicieron llorar. (Ídem. P. 122).

Pequeños dolores propios y extraños, reflejos en la fuente de la vida llevada a rastras por los hombres hacia el templo de la materialidad y que acechan el 'ser interior del poeta' que es un exiliado de su mundo, marinero errante por los caminos de la creación:

Por eso frente a los hombres, ten algo de prisionero, /entre sus paredes nada le falta a mi ruiseñor; /ya ves como él ha escuchado la gloria de tu jilguero, /< que aprisionado entre rejas es como canta mejor > > (Ídem.)

A cuerpo de lenguaje. **Humor y Melancolía** se estructuran en «hablas» de apariencia diferente pero confluyen dentro del ars poético de Andrés Eloy Blanco como expresión de sensibilidad. Conjunción de lo ético y estético en instrumentos edificantes. Por una parte el Ser que se purifica a través del dolor y la tristeza bajo los encantos de la noche, y por la otra, la representación irónica de situaciones reales muestra con risa y con llanto la tragedia oculta en la sonrisa de la sociedad. Dos hablas buscan el paraíso negado y excluido, dos hablas ofician el lenguaje de la ensoñación, de la utopía; ese puerto que Andrés Eloy Blanco alegorizó en la representación mar/sensibilidad:

Sé faro de la vela que persiga/ el pez dorado del ensueño; brote/ tu luz ante el navío/ que busca el puerto azul, en cuya insomne/ inquietud, armonizadas de imposible, /las olas cantan como ruiseñores. (Saldo. Vol. I. p. 157)

Bibliografía

Blanco, Andrés Eloy (1973). Obras completas. Caracas: Edics. del Congreso de la República. Tomos I, II y IV.
Schlegel. (1986). *Athenaeum*, Erster Band (German Edition).

*La Balsa de piedra: una novela tesis*¹

Cássia Maria Bezerra do Nascimento
Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Brasil
cassiambnascimento@ufam.edu.br

Fecha de aprobación: 13 de octubre de 2019

Resumen

Este artículo se propone demostrar los recursos utilizados por José Saramago para hacer de *La Balsa de Piedra* una novela de tesis. Si seguimos el discurso histórico del libro, descubrimos el discurso narrativo, pero también lo contrario puede ser comprobado. Las relaciones entre los discursos se producen con gran expresividad. La narrativa fantástica se presenta en todo momento: hechos insólitos acontecen, la península se separa de la restante Europa y la polémica sirve para comprobar su tesis transibérica.

Palabras-clave: José Saramago; *La balsa de piedra*; novela portuguesa; literatura e historia.

Resumo

Este trabalho procura demonstrar os recursos utilizados por José Saramago para fazer *d'A jangada de pedra* um romance de tese. Seguindo o discurso histórico do livro, descobre-se o discurso narrativo, sendo o inverso também comprovado. As relações entre os discursos são feitas com grande expressividade. A narrativa fantástica apresenta-se a todo instante: fatos insólitos acontecem, a península separa-se do restante da Europa e a polémica causada servem para comprovar a sua tese transiberista.

Palavras-chave: José Saramago; *A jangada de pedra*; romance português; literatura e história.

Abstract

This work tries to demonstrate the resources used by José Saramago to make *A jangada de pedra* a thesis romance. Following the historical speech of the book, we find the narrative speech, being its opposite also proved. The connections between the speeches are done with great expressivity. The imaginary narrative is presented all the time: unusual facts happens, the peninsula is divided from the rest of Europe, and the controversy that is caused serves as something to confirm this “transiberista” thesis.

Key words: José Saramago; *A jangada de pedra*; Portuguese Romance; literature and history.

La *balsa de piedra* es un buen ejemplo de cómo la obra literaria puede ser mucho más que un simple espejo de la realidad. La narrativa de José Saramago es un reflejo de lo real al mismo tiempo que refleja el imaginario humano, cuestionando valores históricos, la existencia humana, la vida. La literatura, conforme la lectura que hemos hecho de la obra de Saramago, no es solo un modo para ilustrar hechos históricos, de la misma forma que la Historia no se compromete solo con narrar los hechos. El texto historiográfico, según los representantes de la Nueva Historia, debe presentar expresividad literaria, y el historiador puede aprehender los hechos no comprobados por vestigios, como lo hace el ficcionista, utilizando lo imaginario.

José Saramago utiliza un texto literario para discutir su tesis transiberista. En ese sentido, se tiene en el libro los discursos que se correlacionan, el historiográfico que se reviste de imaginario, de alegorías, y el ficcional envuelto con cuestiones políticas. Si la discusión política era de interés, en Saramago este no podía haberse hecho de mejor manera: los personajes de la historia viajan al mismo tiempo que la balsa navega, apartándose de Europa. Es así como manifiesta su descontento ante la integración portuguesa a la Comunidad Europea y la intervención norteamericana en los asuntos nacionales.

Es pensando en la presencia del discurso histórico y político en *La balsa de piedra*, que el presente artículo pretende desarrollarse. Recordando lo que el propio José Saramago afirma en entrevista al *Jornal de Letras, Artes e Ideias* que el libro es iberista. A través de esta novela, intenta justificar la tesis de que la ligazón históricamente más aceptable es la de Portugal con España y no con el resto de Europa, y que los dos países tienen más proximidad con África y con América Latina.

La riqueza de la expresividad de Saramago despliega una historia política llena de metáforas, exhibiendo una perfecta correlación de discursos. El pasado y el presente, lo nuevo y lo viejo, lo medieval y lo contemporáneo están presentes en la balsa

¹Este artículo fue publicado originalmente en *Revista de Letras*. No. 21-Vol 1/2- junio-diciembre, de 1999. El equipo editor de nuestra revista consideró valiosa esta visión sobre el escritor portugués, Premio Nobel de Literatura, y solicitó a su autora permiso para su traducción y publicación en este número, el cual fue concedido. Agradecemos su gentileza. Traducción del portugués al español: Celso Medina.

ibérica que se mueve sobre el mar. Saramago aviva la discusión iberista, una cuestión, que conforme a Carlos d'Alge en *Metáfora política* en un romance alegórico, todavía fascina a portugueses y españoles. Es, pues, específicamente sobre este transiberismo de lo que hablará la presente investigación.

1. El discurso ficcional y el discurso histórico

Del mismo modo que la historia hace uso de la lengua ficcional, el texto literario puede perfectamente incorporar el discurso histórico, ya que la presencia de lo real es fundamental en el texto. Y fue eso lo que hizo José Saramago para defender su tesis transiberista. Guy Lardreau y Georges Duby en sus *Diálogos sobre la nueva historia* (1989) reflejan la proximidad de la historia y de la literatura. Según Duby, la historia es un género literario, un género que depende de la “literatura de evasión”- al menos en larga medida; que la historia satisface un deseo de evadirnos de nosotros, de lo cotidiano, de lo que nos cerca (Lardreau,1989:38). El texto histórico está pues cercado de límites; al escribir, el historiador debe basarse en hechos comprobados, y los hiatos existentes pueden ser aprehendidos con su imaginación. Y, como afirma Duby, el imaginario tiene tanta realidad como lo material.

La balsa de piedra correlaciona perfectamente lo real y lo ilusorio. El libro es pues una perfecta combinación del discurso ficcional, del discurso histórico y del discurso político. José Saramago combina leyendas, narraciones locales, cantos de fado, registrando el humor irónico en el que una forma ficcional se articula con otra próxima (Cfr. Alencar Júnior (1999:195), al mismo tiempo que lo insólito, lo imaginario, navegan al lado de lo real.

Con mucha maestría, Saramago utiliza tales recursos para encubrir su discurso histórico del presente portugués, una discusión sobre la interferencia europea en los asuntos del país. Para eso, el autor se apoya en una historia de la Península, contada por la historia oficial, por los textos literarios, por las leyendas, por la cultura popular. Todos los vestigios históricos sirven para comprobar cuánto de la cultura ibérica es propia, diferente de lo que hay en el resto de Europa.

Un empleado de oficina, un maestro de primaria, un farmacéutico, una mujer desolada y otra viuda son, como se puede ver, las personas comunes marcadas por fenómenos insólitos. Cada personaje piensa que, en el momento en que se dio la manifestaron estos fenómenos, la península comenzó a deslizarse; son, de ese modo, parte del presente histórico de la península. Cada uno de los cinco fenómenos acontecen sin testigos, en lugares aislados- solo los estorninos que rodeaban a José Anaíço despertarían, como se puede ver en el texto, la curiosidad popular. Aun así, las autoridades de ambos países toman conocimiento de los fenómenos y comienzan a investigarlos para aclararlos. A través de esta actitud adoptada por las autoridades peninsulares, el narrador le da al historiador dos formas de llenar los vacíos que deja la historia: buscar respuestas entre las personas del pueblo, o dejar, siempre que sea posible o necesario, que lo imaginario y lo inusual ocupen espacios en su texto.

Los cinco personajes forman parte de la historia de *La balsa de piedra* al mismo tiempo que hacen historia. *La balsa de piedra* es una historia dentro de otra, y como lo refleja Pedro Orce : al mismo tiempo que él camina por la península, la península navega sobre el mar, el mar gira con la tierra a la que pertenece, y la tierra va girando sobre sí misma, también gira alrededor del sol y gira alrededor de sí mismo (...) (Saramago, 1999: 256). Ese invisible José Anaíço da nombre a la historia y concluye que lo visible que lo guía, es decir, las huellas que quedan con el tiempo, no pasan de una envoltura. A partir de estas reflexiones, el narrador deja en claro su comprensión de que la escritura de la historia viene siendo mucho más que confiar en lo visible, hay mucha asunto escondido detrás de ello y que puede ser rescatado por el imaginario: un imaginario que se torna real en las manos del historiador. Esta es la reflexión de Guy Lardreau quien califica a la historia como el guardarropa de las inscripciones imaginarias, por lo que el historiador es el diseñador que ajusta los disfraces que nunca fueron nuevos (1989:13).

Mientras caminan sobre la península, Joaquim Sassa, Pedro Orce, José Anaíço, Joana Carda e Maria Guavaira llevan al lector a conocer, a través de sus conversaciones, la geografía y la historia peninsular, desde el tiempo primitivo a través de la referencia hecha al Hombre de Orce, pasando por el pasado medieval a través de las novelas de caballería, el pasado glorioso de las navegaciones, hasta llegar al presente, a la interferencia europea en las cuestiones peninsulares y su consecuente revolución.

Recordando a Camões y las navegaciones, Saramago habla de la trayectoria hecha por navegantes portugueses españoles en el siglo XVI, y que en su historia, es realizada por la propia Península. Una ruta heroica, de países que no necesitan del resto de Europa, y que no necesitan, necesariamente, formar con ella una Comunidad solo por el hecho de pertenecer al mismo continente.

2 El Transiberismo

Portugal y España son vecinos exóticos para el resto de Europa. Países que alguna vez dominaron las fronteras de las navegaciones, pero que por interferencia política y económica perdieron terreno ante países como Inglaterra y Francia. Los países ibéricos comenzaron a guardar con ellos el recuerdo del pasado rico y heroico, se aislaron en sus culturas ante la ambición de los vecinos europeos. A pesar de las diferencias, surgen las organizaciones dispuestas a unificar a los países europeos, y es a partir del interés europeo en la participación de los países ibéricos en la Comunidad Europea Común que surge la polémica que guía el libro.

La narrativa de *La balsa de piedra* es pues una metáfora, la voluntad de Saramago y de buena parte de los portugueses, descontentos con la interferencia de la Comunidad Económica Europea (CEE) en el país, de desconectar la Península Ibérica del resto de Europa, un continente con el que el país no tiene vínculos históricos y culturales.

La participación de los países ibéricos en la CEE generó debates. La formación de una comunidad implica proximidad entre los asociados, lo que era difícil de percibir entre los Ibéricos y el resto de Europa. La historia de Portugal y España tiene horizontes diferentes a los de otros países de la Comunidad: la lengua, la cultura y la literatura poseen una particularidad y una riqueza propia. Al recordar la historia portuguesa, sobre todo el período de mercantilismo, Saramago quiere demostrar cómo la

conexión ibérica es mayor con los países latinos y africanos. En este período, Portugal y España surcaron los mares y conquistaron tierras latinoamericanas y africanas, y es en esos lugares donde hay rastros de cultura ibérica. Por eso, son esos territorios la dirección de la última ruta de la balsa, que navegó en diferentes direcciones, despertando codicia, hasta dirigirse a su destino real y estacionar allí.

A la vocación de la península ibérica por el Sur, José Saramago la llama transiberismo.

Que siempre ha estado latente, pero qué circunstancias políticas, económicas, geoestratégicas atenuarán (...). Era de eso de lo que hablaba en *La balsa de piedra*: cumplir con la vocación del Sur que vive en nosotros, pero que en los últimos años se ha vuelto cada vez más distante, aplastado por la obsesión europeísta (D'Alge, 1999:110).

En la misma entrevista dice que intentó demostrar dos cosas en *La balsa de piedra*:

Primera: la península en el plano cultural (...); segunda: hay en América un número muy grandes de pueblos cuyos idiomas son el español y el portugués. Por otro lado, nacen en África nuevos países que fueron nuestras antiguas colonias. Entonces me imagino, o más bien, lo veo. Una gran área iberoamericana e iberoafricana, que sin duda tendrá un papel importante que desempeñar en el futuro.

La comprobación de su tesis pasa por la ilustración de varias discusiones. La polémica de ser o no iberista atraviesa fronteras y se extiende por toda Europa. Los gobiernos extranjeros intentan intervenir y “rescatar” a los países “pródigos” que parecen abandonar el continente para siempre; la Comunidad Común Europea y la Organización del Tratado Atlántico Atlántico Norte se inclinan, por su parte, por mares despejados antes por sus héroes.

2.1 Ser o no iberista

La separación de la Península Ibérica del resto de Europa genera un clima de miedo y conflicto en todo el continente. Hay los que huyen por la seguridad del continente inmóvil; las personas mueren, los aviones son secuestrados, la población abandona sus hogares y pide refugio en el interior de la península movidos por el miedo. En medio de tantos problemas, la población manifiesta diferentes tipos de sentimientos y actitudes: hay quienes abandonan el país sin resentimientos, hay los iberos que se inclinan por la idea de mantenerse alejado del influjo europeo, hay europeos que lamentan la huida ibérica. Es la idea de ser o no ibérico la que se extiende por todo el continente.

En la undécima parte del libro, después de hablar sobre la inundación de Venecia, el narrador afirma que para algunos europeos la separación de la península era agradable: verse libre de los incomprensibles pueblos occidentales, ahora en navegación desenmascarada por el océano mar, a donde nunca debería haber venido, fue en sí mismo una bendición, una promesa de días aún más confortables, cada uno con su igual (Saramago, 1999: 153). Consecuentemente, Portugal armoniza perfectamente con España, para que luego estén juntos, pero lejos del resto de Europa. Este es el pensamiento de aquellos que aceptan fácilmente el curso de la historia, que no lo cuestiona y que siempre procuran una satisfacción personal en ella.

A pesar de que hay quienes se alegran con la huida de la península, Saramago habla de aquellos que permanecen descontentos y angustiados ante este hecho histórico, anhelando una solución. El narrador habla entonces de uno de estos inconformes, uno de esos

que se atrevió a escribir las palabras escandalosas, señal de una perversión evidente, nous aussi, nous sommes ibériques, escribe en un rincón de la pared, con miedo, como si aún no pudiera proclamar su deseo, no soporta esconderlo más (Idem: 153).

Esta frase, que significa que también somos ibéricos, se convirtió en una consigna y apareció en varios países, transcrito en varios idiomas, incluso en latín. Su repercusión llevó a los gobiernos europeos a organizar debates y mesas redondas en la televisión. La discusión fue hecha por personas que habían huido de la balsa, quienes, a pesar de los apretados lazos de tradición y cultura, de la propiedad y del poder le habían dado la espalda a la locura geológica y elegida la estabilidad física del continente (Ibídem: 155). Los debates terminaron con la frase: Haz como yo, elige Europa.

Ante tantas discusiones, Saramago inserta la figura del joven, el que siempre está lleno de razones y sueños, como lo comprueban los relatos históricos, las manifestaciones y luchas sociales y políticas. Y estando ante un hecho histórico tan importante, los jóvenes europeos no podían permanecer callados, armándose, tomando las calles, gritando “nosotros también somos ibéricos”. Irónicamente, Saramago cita a los sociólogos y psicólogos que con certeza desdeñarán estas actitudes juveniles con sus explicaciones perniciosas, diciendo que

aquellos jóvenes no querían realmente ser ibéricos, lo que hacían era, aprovechando un pretexto ofrecido por las circunstancias, era dar riendas sueltas al sueño irreprímible que, viviendo mientras dura la vida, tenían en la juventud generalmente su primera irrupción, sentimental o violenta, no pudiendo ser de una manera es de otra (Idem: 42).

Otro punto culminante de la realización histórica y literaria de Saramago está en la undécima parte del libro, cuando se habla de la muerte de un niño holandés: muere cuando es alcanzado por una bala de goma: cuántos casos así se han repetido ya a lo largo de la historia. El niño dice la famosa frase, soy ibérico, antes del último suspiro. Ironía de la historia, cada país reclama como suyo al joven. Un ejemplo de la eterna necesidad humana de poseer mártires.

2.2 Intervención extranjera

En medio del tumulto de grietas que comienzan a separar la península del resto de Europa, hay reuniones de la OTAN y de la Comunidad Económica Europea, las dos sociedades discuten la separación de la península. Llamando a Europa Madre amorosa, Saramago ironiza con las organizaciones que ahora perdían el tiempo discutiendo el destino de los dos países. Una madre que después de tantos años resuelve reunir a los niños para reeducarlos, una práctica inviable para la psicología familiar, y por consiguiente, para coyunturas políticas.

La balsa flotante no presenta desde el inicio esta vocación por el Sur. Al separarse, se encamina para el occidente, motivo por el cual la CEE y la OTAN celebran reuniones para discutir el problema. La primera se manifestó más claramente, haciendo público que el desplazamiento de los países ibéricos occidentales no pondrían en peligro los acuerdos en vigor, sobre todo porque era una desviación mínima (Saramago, 1999: 160). Para justificarse, expone los ejemplos de la separación de Inglaterra, de Groenlandia, de Islandia que no afectaban la relación de la Comunidad con tales países. Irónicamente, el narrador dice que hubo países miembros que, ante esa situación consideraron que era bueno decir que si la Península quería irse, por así decirlo, que se fuese. La OTAN, discretamente, lleva a cabo investigaciones en silencio del hecho.

Después de tantas discusiones políticas sobre la situación ibérica y las manifestaciones que sacudieron a toda Europa, estas organizaciones comenzaron a manifestarse con más evidencia. Los países europeos quieren explicaciones de los gobiernos portugués y español sobre lo que está pasando y llegan incluso a exigir que detengan el movimiento de la península. En la duodécima parte del libro, el primer ministro portugués expone en la red nacional todo lo que la península ha estado sufriendo el pueblo portugués, las presiones que sufren de otros países europeos. Europa culpa a los países ibéricos del desorden de las masas de manifestantes que expresaron su solidaridad con los pueblos de la península y dice

Ahora, estos gobiernos, en lugar de apoyarnos, como sería una demostración de humanidad elemental y de un conciencia cultural efectivamente europea, han decidido convertirnos en chivos expiatorios por sus dificultades internas, intimidándonos absurdamente a detener la deriva de la península, aunque con más propiedad y el respeto por los hechos, deberían haberlo llamado navegación (Saramago, 1999: 160).

Más adelante, extraña el hecho de que los gobiernos europeos que nunca los quisieron con ellos, ahora exijan ,incluso sin el deseo de ellos ,que los íberos hagan lo imposible. La falta de poder privó a los europeos del sentido común. En esta euforia del discurso, el primer ministro se refiere al gran espíritu humanitario de los Estados Unidos, de donde se está enviando el combustible y la comida. Y al final del discurso del primer ministro, recuerda que la historia puede confirmar la dignidad del pueblo portugués.

El sueño ibérico de alejarse de Europa está amenazado por la posible colisión de la península con las Azores, que no llega a suceder. El miedo al choque hace que los Estados Unidos garantice la evacuación de las islas, mientras que los gobiernos portugués y español piden a la población que abandone la costa. Tal vez por eso se pensó que la nueva ruta de salvación había sido fruto de alguna poderosa corriente marina producida artificialmente por los norteamericanos o por los soviéticos.

La nueva ruta hacia el norte agrada al gobierno de los Estados Unidos, que garantiza dar la bienvenida al nuevo vecino. Irónicamente, los Estados Unidos, el país que extrañamente participa en guerras, pero que es pacificador en el nombre de la ONU. Es de ese país, con el cual la península no tiene correlación histórica, del cual está separado por un océano, de dónde viene la ayuda y el apoyo. Más que apoyo s de Estados Unidos ejerce según Saramago en su discurso de agradecimiento al Premio Nobel, un dominio sofocante. Todos los momentos mencionados anteriormente ejemplifican la constante influencia extranjera en la península ibérica. Una influencia desagradable al narrador, y que empuja más y más lejos la balsa de piedra de Europa, lo conduce hacia el norte para despertar la codicia y solo entonces llevarla junto a sus ex colonias.

Consideraciones finales

Leer *La balsa de piedra* es participar en un debate histórico, al mismo tiempo que se navega por la literatura, por la geografía ibérica. Es acompañar con Saramago el desarrollo de su tesis, el desafío de aquellos que siempre se dieron cuenta de la negligencia y del afán del poder europeo. Una lectura que incluso llega a confundir miradas no preparadas que buscan solo comprender el desarrollo de los fenómenos, y eso fascina a los más atentos.

Los temas del mundo moderno están presentes en la historia. La información llega a través de la televisión, la radio, todo “en vivo” para el mundo. Saramago se aprovecha de las características de esos recursos modernos, presentando discusiones en forma de debates políticos, mesas redondas, noticias, entrevistas, comentarios. La gente participa de la historia, forman movimientos de masa, tienen una opinión y actúan sobre los acontecimientos. Es un nuevo modo de hacer historia y una nueva forma de producir literatura.

El discurso historiográfico y el discurso literario se integran sin dificultad, el lector acompaña los pasos de los cinco personajes de la historia, al mismo tiempo que acompaña la navegación de la península. Un movimiento de rebeldía, como si la península ibérica fuese un joven que huye de casa cansado de las reprimendas, cansado de los falsos amigos europeos. Como quien abandona a la madre amorosa que nunca le prestó la atención que siempre necesitaba.

José Saramago expresa en *La balsa de piedra* su compromiso humanista. Desfila entre América y África, lejos de la influencia europea, y del gobierno sofocante de Estados Unidos, la península encuentra su lugar en el mundo y en la historia. Es hora de buscar buenos amigos, reencontrarse con viejos conocidos, y rehacerse mismos. Es la prueba de lo que él llama transiberismo.

Bibliografia

Alencar Júnior, Leão de. (1999) A história flutuante de A jangada de Pedra. In: Café das artes. Revista de Informação Cultural, No. 2, ano II, p. 24-26.

_____. A discursividade da história em A Jangada de pedra In: Culturas, contextos e contemporaneidade. Salvador: ABRA-LIC, p. 195-200.

D'Aalge, Carlos (1999) Metáfora política num romance alegórico. Vestletras. Dez fascículos sobre obras selecionadas para o vestibular. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, p. 105-120.

Lardreau, Guy (1989) Diálogos sobre a nova história. Lisboa: Dom Quixote.

Saramago, José (1999) A jangada de pedra. São Paulo: Companhia das Letras.

El trovadorismo y sus conexiones con la poesía de Claudio Rodríguez Fer

Juliane de Souza Alves
Saturnino Valladares
saturninovalladares@gmail.com
Universidade Federal do Amazonas

Fecha de recepción: 17 de septiembre de 2019

Fecha de aprobación: 26 noviembre de 2019

Resumen:

Las primeras manifestaciones literarias escritas en lengua gallego-portuguesa pertenecen al Trovadorismo. Estas composiciones poéticas, producidas desde el siglo XII hasta el siglo XV, son consideradas una de las herencias más valiosas de la Edad Media. En la poesía de Claudio Rodríguez Fer se puede encontrar una enorme y diversa cantidad de referencias culturales, literarias y estéticas, como la de la lírica trovadoresca gallego-portuguesa. Este estudio pretende explorar, desde un punto de vista temático y formal, los motivos de la lírica medieval galaico-portuguesa que el autor utiliza en su poesía.

Palabras clave: Trovadorismo, Claudio Rodríguez Fer, lírica amorosa.

Resumo:

As primeiras manifestações literárias escritas em língua galego-portuguesa pertencem ao Trovadorismo. Estas composições poéticas, produzidas desde o século XII até o XV, são consideradas uma das heranças mais valiosas da Idade Média. Na poesia de Claudio Rodríguez Fer pode-se encontrar uma enorme e diversa quantidade de referências culturais, literárias e estéticas, como a da lírica trovadoresca galego-portuguesa. Este estudo visa explorar, desde um ponto de vista temático e formal, os motivos da lírica medieval galaico-portuguesa que o autor utiliza em sua poesia.

Palavras-chave: Trovadorismo, Claudio Rodríguez Fer, lírica amorosa.

Abstract:

Troubadourism and its connections with the poetry of Claudio Rodríguez Fer

The first literary manifestations written in the Galician-Portuguese language belong to the so-called Troubadourism. These poetic compositions, which were produced during a period of time that comes from the 12th to the 15th century, were deemed as valuable legacy from the Middle Ages. In the poetry of Claudio Rodríguez Fer, a huge and diverse amount of cultural, literary, and aesthetical references to the Galician-Portuguese troubadouristic poetry can be found. This research looks forward to explore, from a thematic and formal perspective, the motifs of the medieval Galician-Portuguese poetry that the aforementioned author uses in his works.

KEYWORDS: troubadourism, Claudio Rodríguez Fer, love poetry.

Olas del mar de Vigo,
¿han visto a mi amigo?

Martín Códax, Cantiga del Siglo XIII

Olas del mar de Vigo,
que visteis caído a mi amigo
Alcabre y luego alzado
con la marea de la memoria
de los hijos de tanta dignidad
¡por siempre irreversible!

Claudio Rodríguez Fer

El objeto de este estudio son las cantigas trovadorescas que se desarrollaron en lengua gallegoportuguesa durante la Edad Media y la obra poética de Claudio Rodríguez Fer (Lugo – España, 1956). De esta última nos interesa, principalmente, el ciclo *Vulva*-formado por cinco libros de poemas que escribió en Galicia de 1973 a 1987: *Poemas de amor sen morte*, *Tigres de ternura*, *Historia dalúa*, *A boca violeta* e *Cebra*– y el ciclo nómada- constituido por cuatro libros compuestos, en mayor medida, fuera de Galicia desde 1986: *Extrema Europa*, *A unha muller descoñecida*, *Viaxes a h e Unbatempada no Paraíso*–.

En la poesía de Rodríguez Fer se puede encontrar una enorme y diversa cantidad de referencias culturales, que remiten a la literatura, al arte, a la filosofía, a las artes plásticas y a la historia, lo que evidencia la amplitud de sus intereses intelectuales. Una de las constantes en la poesía de Rodríguez Fer es la alusión a la lírica medieval galaicoportuguesa, que conoció un extraordinario esplendor literario del siglo XII al siglo XV, motivado por la llegada, el conocimiento y la adaptación del lirismo provenzal, así como por las composiciones autóctonas que revelan una tradición más antigua de carácter oral. En la literatura trovadoresca hay tres géneros principales: la cantiga de amigo (relacionada con el lirismo primitivo), la cantiga de amor y la cantiga satírica (relacionada con la lírica provenzal). A este último tipo de composición, de carácter malicioso y en el que pueden aparecer palabras obscenas, Rodríguez Fer no le dedicó una línea, pues nunca entregó su palabra a las agresiones verbales o a las pequeñas ofensas veladas o explícitas.

En la lírica ibérico medieval, se creía que el gallegoportugués era el idioma que mejor expresaba los sentimientos amorosos. En la poesía de Claudio Rodríguez se pueden encontrar conexiones explícitas e implícitas con la literatura trovadoresca, como en el poema “Unión libre”, que hace referencia al pergamino Vindel. Este texto conserva las siete cantigas de amigo del juglar Martín Codax, que canta a las olas del mar de Vigo:

Olas del mar de Vigo
¿has visto a mi amigo?
¡ay, Dios mío! ¿tornará pronto?

Ondas del mar llevado
¿has visto a mi amado?
¡ay, Dios mío! ¿tornará pronto?

¿Has visto mi amigo,
por quién yo suspiro?
¡ay, Dios mío! ¿tornará pronto?

¿Has visto a mi amado
por quién tengo tanto amo?
¡ay, Dios mío! ¿tornará pronto?

El objetivo principal de este estudio es realizar una aproximación a la literatura trovadoresca y establecer sus conexiones con la poesía de Claudio Rodríguez Fer. Específicamente nos proponemos: sintetizar los aspectos más significativos de la literatura trovadoresca, realizar un análisis aproximativo de la poesía de Claudio Rodríguez Fer y reflexionar sobre los temas más comunes de la misma, identificar los poemas de Rodríguez que dialogan con la lírica medieval gallegoportuguesa y estudiar estas conexiones.

Este estudio consta de dos etapas. En la primera, se hace una revisión de los aspectos más importantes de la literatura trovadoresca: el contexto histórico, social y cultural, los autores, los géneros y los textos conservados. La segunda fase consiste en localizar los poemas de Claudio Rodríguez Fer en los que hay conexiones con la literatura trovadoresca y analizar los poemas seleccionados, estableciendo los aspectos más significativos que el autor toma para rendir homenaje a este tipo de literatura.

1. La literatura trovadoresca

Las primeras manifestaciones escritas en lengua gallegoportuguesa pertenecen a la literatura trovadoresca. Estas composiciones poéticas, producidas entre los siglos XII y XV, son consideradas uno de los legados más valiosos de la Edad Media. Este período estuvo históricamente marcado por el feudalismo, el teocentrismo y la aparición de la lírica medieval.

El movimiento trovadoresco surgió en Provenza, y luego se expandió por toda Europa, pero fue en la región norte del río Duero, compuesta por el reino de Portugal y luego por los reinos unificados, León y Castilla, donde los artistas, conocidos como trovadores, y su idioma, el gallegoportugués, lograron el reconocimiento en la Península Ibérica, dada la singularidad del idioma y la formación de un nuevo género, la cantiga de amigo.

Los trovadores componían y cantaban las cantigas, con el acompañamiento de instrumentos musicales. La literatura trovadoresca gallegoportuguesa se puede dividir en cantigas líricas y cantigas satíricas. Las cantigas líricas están compuestas por las cantigas de amor y las cantigas de amigo. Por su lado, las cantigas satíricas se agruparon en cantigas de burla y cantigas de maldiciones. Debido a que en la poesía de Claudio Rodríguez Fer no hay composiciones satíricas, en este estudio solo abordaremos las cantigas líricas.

La sumisión ante lo divino y lo sagrado comparte espacio con el vasallaje del amor humano en la vida de los nobles. El modo de amar de la corte feudal, conocido como amor cortés, presenta a un noble, soltero y joven, que codicia a una mujer aristocrática, casada y con una posición superior a la de él en la sociedad.

La esposa del señor feudal es representada como una figura seductora y atractiva, capaz de enloquecer a los hombres y trastornarlos por el deseo prohibido de tenerla. Incluso, aunque las circunstancias no le sean favorables, el amante busca todos los medios para cortejarla y cumplir sus deseos —idealizados y generalmente no carnales—, a sabiendas de que este amor difícilmente será correspondido y realizado. El escenario del amor cortés consiste en una disputa entre hombres, en la cual la mujer no ejerce ninguna acción y es tratada como un objeto de codicia. Con esto, tenemos un contexto de relaciones en el feudalismo y el poder papal, la imagen de la mujer en esa época y los indicadores de la lírica amorosa.

En relación con el surgimiento de la lírica medieval, Massud Moisés considera que “la primera época de la historia de la literatura portuguesa comenzó en 1198 (o 1189), cuando el trovador Paio Soares de Taveirós dedica una canción de amor y burla a Maria Pais Ribeiro, conocida como *Aribeiriña*” (Massud, 1970, p.13). Las cantigas en gallegoportugués, como en el resto de Europa, tuvieron su punto de partida en las composiciones líricas producidas en el sur de Francia, lugar de origen del movimiento literario. Los trovadores provenzales transmitieron las teorías del amor cortés y palaciego a través de sus cantigas para expresar ese sentimiento platónico y melancólico tan común en la aristocracia, “durante doscientos años de actividad literaria, se cultivaron la poesía, la novela de caballería y las crónicas y libros de linaje, en el mismo orden decreciente de importancia” (Moisés, 1970, p.13).

En el siglo XIV, una gran crisis social y económica se extendió por toda Europa. Los reinos, incluidos los iberos, se vieron afectados y esto desencadenó varias revueltas en las clases más bajas, ya que sufrieron el mayor impacto ante la crisis. Fue durante este período que la lírica trovadoresca alcanzó a todas las clases sociales: a la nobleza, al clero y al pueblo. Como resultado, el movimiento abandona el núcleo aristocrático y se dirige hacia la población menos favorecida (campesinos y marineros), así surge la cantiga de amigo, que expresa una poesía popular autóctona, anterior a la llegada de la teoría del amor cortés.

Como es bien sabido, los representantes de la lírica trovadoresca desempeñaron diferentes papeles. Las actividades están constituidas por la composición, la interpretación y la transmisión de las cantigas. Dentro de esta escala, se observa la distinción entre las posiciones sociales de los profesionales. Generalmente, el trovador solía ser un hombre de origen noble, estudiado y autor de letras y notaciones musicales; los segreles eran hidalgos y ocupaban la escala más baja de la nobleza. Su trabajo se redujo a componer e interpretar sus propias composiciones; el juglar no pertenecía a la nobleza. Su trabajo consistía en interpretar las composiciones de otros trovadores, pero también hubo casos de compositores, como Mendiño. Además de estas tres figuras principales, también debe destacarse al instrumentista y a las danzarinas, que acompañan a los demás.

La lírica medieval gallegoportuguesa (cantigas de amor, cantigas de amigo, cantigas satíricas, entre otros géneros menores) se conserva a través de tres manuscritos llamados Cancioneiro de Ajuda (CA), Cancioneiro da Biblioteca Nacional (CBN) y Cancioneiro Vaticano (CV). Estos fueron descubiertos en el siglo XIX y tomaron dominio público en los primeros años del siglo XX.

La compilación del Cancionero de Ajuda data de finales del siglo XIII y principios del siglo XIV. Contiene 310 canciones, mayormente de amor con influencias del idioma occitano, idioma romance utilizado en el sur de Francia. Según el sitio web de Cantigas Medievales gallegoportuguesas, se descubrió el cancionero:

En la biblioteca del Colegio de Nobles y hoy se almacena en la Biblioteca del Palacio de Ajuda, en Lisboa, se sabe poco sobre sus orígenes o su ruta. En cualquier caso, es un manuscrito que estaba manifiestamente inacabado, ya que es muy visible en sus ilustraciones, muchas de ellas con pintura incompleta o incluso con figuras apenas diseñadas.

El Cancionero de la Biblioteca Nacional y el Cancionero del Vaticano fueron copiados en Italia en los primeros años del siglo XVI, por determinación de Angelo Colocci, secretario del Papa León X durante el Renacimiento. El Cancionero de la Biblioteca Nacional, también conocido como Colocci-Brancuti, contenía alrededor de 1664 composiciones de todos los géneros. Sin embargo, solo alrededor de 1560 canciones llegaron a nuestros días. Por otro lado, el Cancionero del Vaticano recoge unas 1205 canciones de los tres géneros e incluye los nombres de más de cien autores. Los manuscritos son una reproducción de un cancionero medieval, actualmente en un paradero desconocido. Según la página Cantigas Medievales Gallegoportuguesas: una de las copias ordenadas por Colocci de la Biblioteca Nacional sería para su propio uso (como parecen mostrar las numerosas notas en sus márgenes), mientras que la otra, Cancionero Vaticano, eventualmente estaría destinada a cualquier oferta.

El más valioso es el Cancionero de la Biblioteca Nacional, ya que, además de sus más de 1500 composiciones de todos los

géneros, se incluye un tratado poético, “El arte de trovar”, que aborda reglas y características formales que no deberían ser violadas en el arte literario gallegoportugués. Consta allí la distinción entre cantigas de amor, cantigas de amigo, cantigas de escarnio y maldiciones, y qué elementos las califican. El cancionero fue transcrito por la propia mano de Angelo Colocci, según el sitio web:

Transcrito por la mano del propio Angelo Colocci, el humanista italiano que copió el códice, y también por la mano de uno de sus copistas (“a mano”), se encuentra truncado al principio y también presenta muchos pasos lagunares o difíciles de leer a lo largo de sus diversos títulos y capítulos (en una organización que tampoco es muy clara). Aparentemente, y dado el espacio en blanco que lo precede, esta brecha inicial afectaría al original copiado, cuyo texto también presentaría algunos pasajes en mal estado. No tenemos conocimiento de su procedencia. Dado que puede haber sido una parte integral del cancionero medieval al que Colocci tuvo acceso, tampoco es imposible, ya que Anna Ferrari [1979: 93] sugiere que era un fragmento autónomo alcanzado a manos del humanista italiano, que habría decidido insertarlo como un folleto introductorio en su copia de trabajo (como está visiblemente el cancionero B).

Además de los tres manuscritos conservados de la lírica de trovadoresca, también hay textos independientes que contienen cantigas, como el Pergamino Vindel. Descubierto a principios del siglo XX, está compuesto por siete cantigas de amigo, incluyendo anotaciones musicales, escritas por el juglar gallego Martín Codax. El primer poema, “Olas del mar de Vigo”, es una de las composiciones más famosas de la literatura trovadoresca, como ya se destacó en la introducción de este estudio:

Ondas del mar de Vigo
¿has visto a mi amigo?
¡ay, Dios mío! ¿tornará pronto?

1.1. Cantiga de amor

Con fuertes influencias del amor cortesano nacido en Francia durante los siglos XI y XII, observamos en la cantiga de amor un reflejo de la pasión no correspondida de un hombre por una mujer, en un ambiente palaciego. Este modelo de cantiga encarna, de manera clara, el sentimiento exorbitante e idealizado de los nobles por sus señoras, como fieles practicantes del vasallaje amoroso.

La cantiga de amor siempre manifiesta una voz masculina, que se dirige a una mujer a la que llama “señor”, estableciendo desde el primer momento la sumisión del poeta. Se trata de un hombre noble que practica todos los gestos posibles de vasallaje, para acercarse a su señora. Sin embargo, ciertas actitudes son en vano, ya que esta dama es casada e inaccesible. Ese distanciamiento, entre el trovador y la señora, provoca el fuerte deseo y el dolor del amor que no se materializa. El trovador transmitirá en la letra de la canción estos sentimientos. Veamos el ejemplo de la primera estrofa de la canción de Afonso Fernandes Cebolhilha:

Hermosa señor, desde que te vi
siempre traté de cuidarme de nombrar
lo que mi corazón
por tí sentía; y porque Dios lo quiso así,
que todos conozcan mi gran amor
y el gran dolor que llevo, señor
por tí, desde la primera vez que te vi.

Las cantigas de amor transmitían un ambiente cortés en el lenguaje de la nobleza, por lo que hay un vocabulario más rebuscado y formal que en la cantiga de amigo. Es de destacar que las composiciones, aunque hablaban mucho sobre el amor, el deseo y la belleza de la mujer, no implicaban un erotismo intenso, debido al dominio ejercido por la Iglesia y a las consecuencias que podría acarrear.

Las cantigas producidas por los trovadores presentan la figura de un hombre emocionalmente sacudido por desear a una mujer que no le correspondía. Por lo tanto, tenemos como tema principal la coita, el sufrimiento por amor, como explica Macia Mongelli:

¿Por qué el panegírico al dolor? Porque el trovador ama a una mujer que no lo quiere (o que dice que no lo quiere) y a quien, en el extremo opuesto, busca con pasión. Está configurado el impase: por un lado, ella, la dama inmisericorde, que siempre se niega, que dice “no” a todos los ataques, que se coloca a una distancia muy extensa; por el otro, él, que insiste sin éxito, que se inclina ante la voluntad imperiosa, que realiza rituales rigurosos de sumisión y que vive obsesionado con el deseo. En un círculo vicioso, las negativas crecen en el amor (Mongelli, 2009, p. 5-6).

Por lo tanto, la pena de amor presenta una angustia intensa, en la cual la dama cortejada es la causa principal de todo el sufrimiento del trovador. Sin embargo, hay una cierta satisfacción en el dolor del caballero, porque lamenta el sentimiento no correspondido al mismo tiempo que insiste en cortejar y exaltar a la dama. La divinización de la amada y el placer de sumisión del poeta van de la mano en la cantiga de amor. Así, el sufrimiento y el amor fueron elementos fundamentales al componer estas cantigas.

1.2. Cantiga de amigo

La canción de amigo presenta un yo lírico femenino. Se trata de una joven del pueblo, generalmente caracterizada como una pastora o campesina, que sufre por la ausencia de su amado, a quien llama “amigo”. Esta voz femenina relata encuentros y desencuentros amorosos: su drama gira en torno a su amigo que huyó o tuvo que irse repentinamente. Después de su retiro, la

joven establece un monólogo emotivo con la naturaleza, con sus amigas o con su madre, como en la cantiga de Nuno Fernandes Torneol:

- Decidme ahora, hija, por Santa María,
¿Quién es tu amigo, por el que preguntas?
- Madre, ya se lo mostraré.

- ¿Quién es tu amigo, por el que preguntas?
Si me lo mostrases, te lo agradecería.
-Madre, ya se lo mostraré.

Si me lo mostrases, te lo agradecería.
y me contarás luego a qué se atrevía.
- Madre, ya se lo mostraré.

En el período trovadoresco, la educación tenía un carácter privado. Las mujeres del pueblono circulaban libremente y no tenían acceso a la lectura o a la escritura. Se creía que la inspiración de los autores provenía de conversaciones e historias sobre chicas abandonadas por sus amantes. Al tener conocimiento sobre los relatos, el trovador transmite a través de las cantigas la angustia de las mujeres engañadas de una manera singular y en primera persona. Las cantigas de amigo utilizan un registro popular, en la estructura podemos identificar el uso del coro, el paralelismo y la repetición de palabras. Este tipo de composición tuvo mucha repercusión y llegó a todas las clases por consistir en una forma musical, espontánea y fácil de reproducir.

Dentro de las cantigas de amigo hay algunas variedades: albas o alboradas, marinas o barcarolas, pastorelas, cantigas de peregrinación y bailes.

Las albas tienen como tema principal el amanecer del día y la compañía de los amantes. La cantiga del trovador Nuno Fernandes Torneol es un ejemplo:

Levantaos, amigo, que dormís en las mañanas frías;
todas las aves del mundo de amor decían:
¡feliz me fui!

Levanted, amigo, que dormís en las frías mañanas;
todas las aves del mundo de amor cantaban:
¡feliz me fui!

Todas las aves del mundo de amor decían;
mi amor y el vuestro en las mentes tenían:
¡feliz me fui!

Todas las aves del mundo de amor cantaban;
mi amor y el vuestro mencionaban:
¡feliz me fui!

Mi amor y el vuestro en las mentes tenían;
vos les quitasteis las ramas en que se sentaban:
¡feliz me fui!

Mi amor y el vuestro mencionaban;
vos les quitasteis las ramas en que posaban:
¡feliz me fui!

Vos les quitasteis las ramas en que se sentaban
y les secasteis las fuentes en que bebían:
¡feliz me fui!

Vos les quitasteis las ramas en que posaban
y les secasteis las fuentes en que se bañaban:
¡feliz me fui!

En esta cantiga encontramos, más allá del amanecer, referencias naturales establecidas por esta voz femenina, como pájaros, ramas y fuentes. Cuando se despierta con el canto de los pájaros, la joven se contagia de alegría y encanto, y luego invita a su amigo a despertarse también.

Las marinas, también conocidas como barcarolas, tienen el mar como escenario y a su confidente. Reproduce el desafío de la joven que establece una comunicación con las olas para quejarse de la ausencia de su amigo, como en esta cantiga:

Estaba en la ermita de San Simón
y las olas me rodearon, ¡qué grandes son!
Espero ami amigo, lo espero.

Estando en la ermita ante el altar
me cercaron las grandes olas del mar.
Espero a mi amigo, lo espero.

Y las olas me rodearon, ¡qué grandesson!
Nohay barquero ni remero.
Espero a mi amigo, lo espero.

Y me rodearon las olas del alto mar;
No hay barquero ni sé remar.
Espero a mi amigo, lo espero.

No hay barquero ni remero
y moriré hermosa en el mar mayor.
Espero a mi amigo, lo espero.

No hay barquero ni sé remar,
y moriré hermosa en el alto mar.
Espero a mi amigo, lo espero.

Esta es la única composición conservada del juglar gallego Mendiño, una de las cantigas de amigo más bellas y conmovedoras. Se trata de una joven que está esperando a su amigo mientras está en la capilla de la isla de San Simón. Todo indica que las horas están pasando y, cuando se da cuenta, la marea está subiendo y ya no puede moverse. Allí comprende que nadie vendrá a salvarla y será su fin, ya que no puede nadar y no ve barqueros que puedan ayudarla. En los versos finales, se entiende que ella morirá esperando y pensando en su amigo que no llega.

Las pastorelas remiten al paisaje del campo con abundancia de ramas y flores.

Las cantigas de peregrinación abordan las oraciones de los campesinos. En este tipo de cantiga, la joven reza por el regreso de su amado, o pide protección para él.

Las bailadas, a su vez, tienen una estructura muy simple, la imagen formada es de jóvenes que cantan y bailan al mismo tiempo.

Finalmente, es notorio decir que la cantiga de amigo también trata la pena de amor, pero, a diferencia del amor lírico de origen provenzal, va más allá de la imaginación, porque manifiesta un amor que se ha igualado y cumplido. Por lo tanto, las quejas de la niña se refieren a su anhelo de pasión. Todo nos lleva a creer que las composiciones amorosas problemáticas siempre se quejan por el sufrimiento del amor incompleto, como lo explica Lénia Marcia Mongelli:

Incluso los temas, aunque manejados de diferentes maneras, terminan enmarcados en la retórica del “amor infeliz”: si, en el primer caso, el amante sufre de abstracción porque lo rechaza la mujer que no lo quiere y él profundiza en la coita, no menos doloroso aquí es el sufrimiento de la joven, abandonada por su amigo por varias razones e igualmente solitaria, esperando que regrese. Padece por “querer poseer” o “haber sido poseída” no cambia la esencia del deseo insatisfecho (Mongelli, 2009, p. 92).

Entonces, la cantiga de amigo explora esta ingenuidad de la mujer del campo que ha sido engañada y abandonada, y que ahora vive la angustia de esperar, sin saber si su amigo volverá.

2. Claudio Rodríguez Fer y la literatura trovadoresca

Después de la revisión de la literatura trovadoresca, en esta segunda parte del trabajo se realizará una aproximación a siete poemas de Claudio Rodríguez Fer, uno de los mayores poetas contemporáneos de la literatura gallega, que dialoga con la lírica medieval gallegoportuguesa, especialmente con las cantigas de amigo. Estos textos se encuentran en *Amores e clamores* (Amores y clamores), su poesía reunida hasta 2011, y en su último libro de poemas, *A muller sinfonía* (La mujer sinfonía), publicado en 2018. Los poemas fueron seleccionados de acuerdo con las conexiones perceptibles con la literatura trovadoresca. Es de destacar que, además de ser poeta, Rodríguez Fer es autor de una abundante obra de crítica literaria, varios libros de cuentos, obras de teatro, etc. Por lo tanto, las conexiones de sus escritos con la lírica medieval cubren un campo más amplio del que se abordará en este estudio. En resumen, esta segunda fase tiene como objetivo explorar, desde un punto de vista temático y formal, los motivos de la lírica medieval galaicoportuguesa que el autor utiliza en su poesía.

El autor mezcla pasado y presente con una singularidad poética. Para apoyar esta idea, necesitamos recuperar algunos conceptos dentro de la lírica amorosa. Como es bien sabido, la mayoría de las cantigas de amigo fueron compuestas por hombres, pero la voz lírica en estas composiciones siempre fue la de una mujer quejándose de la ausencia de su amigo. Este tipo de composición tiene una naturaleza frecuentemente personificada que ejerce la función de oyente de las quejas de la joven. Los poemas que se han seleccionado de Rodríguez Fer están llenos de elementos también presentes en estas cantigas, como una forma de rendir homenaje a la mujer de esa época y de todos los tiempos.

Aunque hay aspectos en común con este tipo de composición medieval, también hay diferencias. En la poesía de Claudio Rodríguez, nos encontramos con un yo lírico masculino y heterosexual que se dirige a la figura femenina. Es importante decir que el erotismo es una de las constantes en la poesía de Claudio.

En los libros *Poemas de amor sin muerte* (*Poemas de amor sin muerte*), *A boca violeta* (*La boca violeta*) y *Lugo Blues*, incluidos en *Amores y clamores*, se encuentran seis poemas que forman parte de este estudio. Del primer libro analizado, *Poemas de amor sin muerte*, se separaron tres poemas. El primero se titula “Unión libre” y en él podemos tener el primer contacto con la escritura sensual del poeta. El título del poema se basa en los principios que dejó el escritor André Breton en *L’amourfou*. Según Olga Novo, la visión amorosa que presenta este trabajo “está contra el poder, contra los poderes, en su visión innovadora del amor, heredera tanto de la tradición libertaria como de un primitivismo ancestral galáctico” (NOVO, 1999, p.19). Por lo tanto, son estos fundamentos los que se ajustan a la obra poética de Claudio Rodríguez Fer.

Por otro lado, el autor no se preocupó por mantener la estructura de las canciones de amigo en esta composición. El poema “Unión libre” es extenso (ciento cinco versos libres) y lleno de referencias literarias, comenzando con el homenaje a Mendiño - “Estaba solo en el gran mar / y me rodearon las olas / que cantaba el juglar” -, que alude a los primeros versos del único texto conocido del autor: “Estaba en la ermita de San Simón/ y me rodearon las olas, ¡qué grandes son!”. En este poema podemos ver las primeras conexiones del autor con la lírica trovadoresca.

La composición de Mendiño presenta a una mujer que se acerca a un final trágico: “No hay barquero ni sé remar / y moriré hermosa en el alto mar”. Esta cantiga, aunque muy famosa y conmovedora, transmite el sentimiento de frustración de la joven que espera el final de su vida. Aunque Claudio Rodríguez Fe hace referencia a esta composición, su poema “Unión libre” no tiene elementos capaces de conducir al mismo sentimiento. Por el contrario, la escritura del poeta recorre otros caminos y, a través del erotismo, el escenario se rehace: “apareciste dorna / y tuviste barquero / para remarte”. En resumen, en sus poemas no se identificará algún tipo de dolor o sufrimiento en la figura femenina, una característica que se opone a las cantigas de amigo.

Vale la pena destacar que las cantigas de amigo tratan un amor realista y concreto y que, a diferencia de las cantigas de amor, mantienen en sí un erotismo sutil. En este sentido, debemos recordar las palabras de Marcia Mongelli:

La carga metafórica de las elecciones léxicas que se repiten hasta el éxtasis apunta a sensaciones insinuadas entre líneas, un mundo sumergido de sensualidad y erotismo, aún más elocuente porque está representado por imágenes concretas y visuales: aldeas / camisas / cabellos / fajas / telas, etc. (Mongelli, 2009, p. 93).

En la época medieval, las citas de amor de los amantes se celebraban en el bosque, en las montañas o cerca del mar, los ríos y las fuentes. En las cantigas de amigo podemos encontrar los mismos elementos y esto, de alguna manera, despierta la visión erótica de nuestro escritor. A este respecto, existen “símbolos arcaicos a través de los cuales los elementos de la naturaleza, las plantas y los animales se identifican con la vida sexual humana” (Monroy, 2005, p. 24). En la poesía de Claudio Rodríguez Fer, encontramos varias referencias que coinciden con la idea de Monroy, porque los animales y la naturaleza surgen como emblemas experimentales y eróticos:

Tú eres símbolo de vida y signo de naturaleza

Galicia

entera vida plena y total compañera (Rodríguez Fer, 2011, p. 16).

En el primer verso, “Tú eres símbolo de vida y signo de naturaleza”, el poeta atribuye el símbolo de la naturaleza a la mujer –el vocativo “Galicia” contiene, además de la lógica representación geográfica, una personificación femenina–, a quien se dirige en el poema. Esta atribución conlleva ambigüedad. En versos posteriores, Claudio Rodríguez Fer alude al poeta chileno Pablo Neruda y también a otra cantiga de amigo, escrita por el trovador Nuno Fernandes Torneol– “Levantaos, amigo, que dormís en las frías mañanas; /

todas las aves del mundo de amor cantaban:/ ¡feliz me fui “– en su poema:

que solo pueden cantarte

los versos de Neruda

o de Torneol

que decía en las mojadas mañanas frías

toda las aves del mundo de amor cantaban

y por ti las fuentes y las ramas

alegres estaban

y sonreían (Rodríguez Fer, 2011, p.16-17).

En estos armoniosos versos, como los de Torneol, encontramos el acompañamiento de elementos naturales como “aves”, “fuentes” y “ramas”, aspectos muy particulares de las cantigas de amigo. Según Olga Novo: “Quizás no haya otro modo de acercarse a este universo unitario más que a través de mundos animales en un estado salvaje, de reinos vegetales, de bosques fragantes” (Novo, 1999, p. 21-22). Otro aspecto que vale la pena mencionar es la presencia de dos poetas de épocas distantes en versos cercanos. Por un lado, tenemos a Torneol y, por otro, a Pablo Neruda, el poeta más cercano a nuestros días. Los dos autores encajan perfectamente porque el poema presenta el tema del amor. En relación con esta poética, Saturnino Valladares afirma que Rodríguez Fer “trasciende todo lo que toca en la escritura apasionada de un eros libertario que canta a las uniones libres con una voz vital de ensueño y compromiso moral” (Rodríguez Fer, 2019, p. 13).

Aún en *Poemas de amor sin muerte*, en la composición “Cantiga docervo solitario” (“Cantiga del ciervo solitario”), tenemos la palabra “cantiga” al comienzo del título, que nos remite automáticamente al período trovadoresco. En este poema encontramos

un homenaje implícito al trovador Pero Meogo, autor de la canción del amigo “Aicervos do monte, vim-vos preguntar” (“Oh, ciervos del monte, vine a preguntaros”). Esta cantiga presenta a una figura femenina que se dirige a los ciervos de la montaña, como criaturas confidentes, en versos que contienen una pregunta retórica: “que farei, velida?”.

En la literatura trovadoresca, como en muchas culturas antiguas, el ciervo es uno de los símbolos eróticos por excelencia. Esta idea es apoyada por la forma en que el animal reacciona durante el período de apareamiento: se vuelven más agitados e impulsivamente afectivos por las hembras. El ciervo aparece como un símbolo o metáfora viril y sentimental de la figura masculina.

Las mozas representadas en las cantigas de amigo están acompañadas de un sentimiento angustiante y saudoso (nostálgico) que las hace prisioneras de una pasión. En el poema “Cantiga del ciervo solitario” encontramos nuevamente los paradigmas de Andrés Breton, que remiten a la idea de libertad y de la unión libre dentro de la relación. Según Olga Novo, esta unión libre “nos lleva a otros mundos. Y quizás en estos otros mundos hay una combinación de múltiples armonías: lo personal y lo cósmico, el amor a la materia y al mundo natural, la liberación de la Mujer en los márgenes más elevados” (Novo, 1999, p. 51):

Que siempre encuentres un ciervo solitario
que te ame como solo aman los ciervos solitarios.
Que él te conduzca inmune por los bosques salvajes
y en los oteros fragantes y ocultos te ame (Rodríguez Fer, 2011, p.18).

La intención de la voz masculina es que la joven pueda siempre encontrar un “ciervo” (símbolo erótico representando a la figura masculina) en todos los caminos que recorre y que sea capaz de amarla, “cómo solo aman los ciervos solitarios”. Estos versos están cargados de un sentimiento libertario y de una preocupación por el bienestar de la moza. El propósito del yo lírico es que esa mujer sea libre y dueña de sus voluntades.

Esta no es la única vez que el poeta se sirve del símbolo del ciervo, porque, aunque con otras connotaciones, ya está registrado en “Más allá de la nostalgia” -”Juntos cazaremos todos los ciervos pardos / y volveremos cubiertos por la piel de lobo”(Rodríguez Fer, 2011, p. 13)-, y otros poemas:”Ella me da la palabra ternura / y somos plancton lapas ciervos / la música armoniosa de las esferas de fuego / que arden cada vez que nos reunimos”(Rodríguez Fer, 2011, p. 55-56),”y vieses a los ciervos encantados“(Rodríguez Fer, 2011, p. 60),”Compañera de los ciervos, mujer que llora“(Rodríguez Fer, 2011, p. 77), etc.

Volviendo a la “Canción del ciervo solitario”, en versos posteriores a los ya mencionados, hay referencias explícitas a lascantigas de amigo, ya que se presentan algunas de sus variedades: albas, marinas, pastorelas y bailadas:

Que juntos sintáis al bajar de las montañas
barcarolas en las olas de las playas
pastorelas tristes como serenas albas
y en romances y ferias, os serenéis bailadas (Rodríguez Fer, 2011, p. 18).

Desde una perspectiva formal, la cantiga de amigos tiene como principal característica el paralelismo. Algunos poemas de Claudio Rodríguez Fe se servirán de este recurso estilístico, pero no siguiendo fielmente el modelo del leixaprén: procedimiento repetitivo que enlaza las estrofas de dos en dos, haciendo que los versos de la segunda estrofa sean una pequeña variante de los versos de la primera. No obstante, en algunos de sus poemas se percibe una aproximación formal al paralelismo de las cantigas, como en las dos últimas estrofas del poema “Verbo carnal”, pues los cuatro versos de la segunda estrofa son una pequeña variante de los cuatro versos de la primera:

dame tú mujer gallega
dame tu cuerpo carnal
para que al anochecer
diga mi arte verbal

dame tu mujer amada
dame tu verbo carnal
que después del anochecer
diré mi arte verbal (Rodríguez Fer, 2011, pp. 21-22).

Sin embargo, Rodríguez Fer a menudo utiliza el paralelismo del modo convencional actual: “Estructuración de varios conjuntos siguiendo el mismo esquema gramatical, de modo que los elementos equivalentes coincidan en los mismos lugares de sus secuencias respectivas” (RODRÍGUEZ FER, 1991, p. 69) En vista de esto, conviene observar el ritmo y las repeticiones de las palabras y los versos utilizados por nuestro autor en “Donde va el mar”:

Dónde va la amiga
nostálgica hiedra
esperando en el río
que dulce la penetra
diluyéndose polvo
de ternura en ella
y dónde va el mar.
Volved a sonar

olas del juglar! (Rodríguez Fer, 2011, p. 23).

Las conexiones con la lírica trovadoresca son notables, porque Claudio toma como modelo de su composición una variedad de la cantiga de amigo. En la barcarola, el mar se presenta como telón de fondo, y el yo lírico se dirige a su amigo. Sin embargo, en “A dónde va el mar”, el yo lírico se refiere a su “amiga”.

El aprecio de Rodríguez Fer por la lírica medieval gallegoportuguesa está vinculado a la historia y también a su estima por los ritmos y la musicalidad. Claudio Rodríguez Fer cree que la música surge como resultado de movimientos corporales en el momento de las relaciones amorosas. Según el poeta, la forma en que los cuerpos se entrelazan y desenredan es capaz de emitir un ritmo. En relación con esto, Charles Darwin también propuso, en *La descendencia del hombre y la selección en relación con el sexo*, que el ritmo musical puede haber surgido con el propósito de atraer al sexo opuesto utilizado por los antepasados. Por lo tanto, es relevante decir que la sensualidad se expresa y se comunica a través de notas musicales, como en la sensual “Cantiga de Talco”

Como el juego perdido
en la secular cantiga de talco
nuestro amor no tiene vallas en el tiempo
y nos unimos en olas que no tienen espacio.
El puente que engendró el río de los plátanos
escuchó tu verbo desde niña
enloqueciendo en cada trucha.
Me gustaría revivirte de pequeña
como balancea el silencio a la flor de fósil (Rodríguez Fer, 2011, p. 73-74).

Estos versos llevan un sentimiento nostálgico por parte del yo lírico que no disfrutaba de la ingenuidad de su amada. En este momento, en el que no se menciona su presencia, lo llama “juego perdido”. El término “talco” se refiere a la figura de la infancia. Este poema entrelaza la ternura frente a la infancia de una mujer que no conocía, pero que “quería revivir de pequeña”.

El poema “Tartu”, insertado en *La boca violeta*, establece una conexión con el compositor Fernando Esquíó:
En las orillas del lago
que no hay entre Santiago y Lugo
encontré Tartu.

Yuri Lotmanelblau
con su caballo báltico
señaló en el horizonte
viaje a los lagos.
Ella trajo una amiga
como un signo en la grupa
en la hora de la aventura.

Entonces yo quise ser
el juglar Esquíó del lago
para cantar Tartu (Rodríguez Fer, 2011, p. 113).

Es notable cómo los primeros versos de Claudio Rodríguez Fer mencionan la composición “Vamos, hermana, vayamos, dormir”. En esta cantiga, el yo lírico femenino invita a su hermana a las proximidades del lago, donde ella sabe que su amigo estará presente:

Vamos, hermana, vamos a gozar
en las riberas del lago donde vi andar
alas aves mi amigo.

En los siguientes versos, Claudio Rodríguez Fer cita las dos ciudades utilizadas en otra canción de Esquíó: “que no hay entre Santiago y Lugo / encontré a Tartu”. El título del poema es el resultado de un viaje del escritor a la ciudad de Tartu, en Estonia. Claudio Rodríguez Fer establece una conexión directa con el trovador Esquíó cuando concluye el poema: “Entonces yo quise ser / el juglar Esquíó del lago / para cantar Tartu” (Rodríguez Fer, 2011, p. 113).

El texto “Olas del mar de Vigo” pertenece a *La mujer sinfonía*, publicado en 2018. A diferencia de los otros poemas analizados hasta ahora, este presenta un tema social e histórico, ya que está dedicado a las víctimas de la Guerra Civil española. El epígrafe del poema son los dos primeros versos de “Las olas del mar de Vigo”, del juglar Martín Codax. La asociación del poema con la composición de Codax fluye a través del espacio territorial, la ciudad de Vigo, y porque en ambos textos el yo lírico presenta a las olas del mar en hermosas personificaciones:

Olas del mar de Vigo,
que visteis caer a mi amigo

Alcabre y luego alzado
con la marea de la memoria
de los hijos de tanta dignidad
¡por siempre irreversible! (Rodríguez Fer, 2018, p. 41).

Sin embargo, los poemas tratan temas totalmente diferentes. Mientras Martín Codax presenta un tema de amor en su canción, Claudio honra en su poema a los padres de sus amigos que sufrieron y murieron en la ciudad de Vigo durante el período de la dictadura española: José Comesaña y Adolfo Monroy. En el poema, estos ciudadanos ejercen posturas paradigmáticas, porque representan a los padres de familia que sufrieron opresión ante un régimen autoritario, en una zona de la ciudad, llamada Alcabre:

Olas del mar amigo en Vigo sois libres
porque visteis renacer con inmortal orgullo
ciudadanos vindicadores de los anónimos
como Telmo Comesaña Pampillón
o como Antonio Monroy Álvarez,
hijos del inolvidable dolor de Alcabrey
y dignos y ejemplares descendientes
de tan dignos como ejemplares padres (Rodríguez Fer, 2018, p. 42).

En estos versos, Rodríguez Fer expresa su orgullo y respeto por la descendencia de estos honorables hombres. Como señaló Saturnino Valladares, la poesía claudiana “se esfuerza por restaurar la dignidad y la memoria de las víctimas del fascismo... En palabras del escritor, ‘El lugar del amor es siempre el lugar de la paz’” (Rodríguez Fer, 2019, p. 12):

Salud y memoria,
hijos de la dignidad
contra todo terror
compañeros de lucha,
Telmo de la Garita,
Antonio de Roade,
Ramón de Teis,
porque devolvisteis
a la vida a los padres
que os ladieron
¡y la compartisteis con nosotros! (Rodríguez Fer, 2018, p. 43).

Este poema conmovedor conlleva un sentimiento que rodea a todos los descendientes del tormento dejado por la dictadura. Claudio Rodríguez Fer, en su forma poética, utiliza el espacio geográfico y temático de una canción para presentar una crítica social e histórica.

Este estudio examinó las conexiones que establece la poesía del gallego Claudio Rodríguez Fer con el lirismo trovadoresco gallegoportugués. Con base en lo anterior, se realizó una revisión de la literatura trovadoresca, con datos culturales, literarios, artísticos e históricos. Al rastrear esta línea cronológica, está claro que la teoría del amor de este movimiento literario ha trascendido su época y todavía hoy se refleja en la poesía de algunos autores.

Rodríguez Fer conecta una memoria arcaica con el presente, de una manera única y amena. En su poesía disfrutamos de escenarios geográficos y un léxico común con los de las cantigas de amigo, lo cual no debería ser extraño, ya que muchos de ellos fueron escritos en los mismos lugares. A través de siete poemas significativos, pudimos redescubrir la tradición literaria medieval y ver la realidad actual con nuevos ojos.

1. Fuentes y Referencias

- Darwin, Charles, (2004), *A origem do Homem e a seleção sexual*, São Paulo, Editora Itatiaia.
- Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de datos online], Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. [Consulta em (20 de fevereiro de 2019)] Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.
- Moisés, Massaud, (1970), *A Literatura Portuguesa através dos textos*, S. Paulo, Cultrix.
- Mongelli, Lênia Márcia (Org.), (2009), *Fremosos Cantares. Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa*, São Paulo, Editora WMF Martins Fontes.
- Novo, Olga, (1999), *O lume vital de Claudio Rodríguez Fer*, Santiago de Compostela, Librería Follas Novas.
- Rodríguez Fer, Claudio, (2011), *Amores e clamores*, Santiago de Compostela, Edición do Castro.
- Rodríguez Fer, Claudio, (2018), *A muller sinfonía*, Ourense, Ouvirmos.
- Rodríguez Fer, Claudio, (2019), *Uma temporada no paraíso*, Manaus, Editora Valer. Traducción y prólogo de Saturnino Valladares.

O Trovadorismo e suas conexões com a poesia de Claudio Rodríguez Fer

Juliane de Souza Alves
Saturnino Valladares
Universidade Federal do Amazonas
saturninovalladares@gmail.com

Resumo:

As primeiras manifestações literárias escritas em língua galego-portuguesa pertencem ao Trovadorismo. Estas composições poéticas, produzidas desde o século XII até o XV, são consideradas uma das heranças mais valiosas da Idade Média. Na poesia de Claudio Rodríguez Fer pode-se encontrar uma enorme e diversa quantidade de referências culturais, literárias e estéticas, como a da lírica trovadoresca galego-portuguesa. Este estudo visa explorar, desde um ponto de vista temático e formal, os motivos da lírica medieval galaico-portuguesa que o autor utiliza em sua poesia.

Palavras-chave: Trovadorismo, Claudio Rodríguez Fer, lírica amorosa.

Resumen:

Las primeras manifestaciones literarias escritas en lengua gallego-portuguesa pertenecen al Trovadorismo. Estas composiciones poéticas, producidas desde el siglo XII hasta el siglo XV, son consideradas una de las herencias más valiosas de la Edad Media. En la poesía de Claudio Rodríguez Fer se puede encontrar una enorme y diversa cantidad de referencias culturales, literarias y estéticas, como la de la lírica trovadoresca gallego-portuguesa. Este estudio pretende explorar, desde un punto de vista temático y formal, los motivos de la lírica medieval galaico-portuguesa que el autor utiliza en su poesía.

Palabras clave: Trovadorismo, Claudio Rodríguez Fer, lírica amorosa.

Abstract

Troubadourism and its connections with the poetry of Claudio Rodríguez Fer

The first literary manifestations written in the Galician-Portuguese language belong to the so-called Troubadourism. These poetic compositions, which were produced during a period of time that comes from the 12th to the 15th century, were deemed as valuable legacy from the Middle Ages. In the poetry of Claudio Rodríguez Fer, a huge and diverse amount of cultural, literary, and aesthetical references to the Galician-Portuguese troubadouristic poetry can be found. This research looks forward to explore, from a thematic and formal perspective, the motifs of the medieval Galician-Portuguese poetry that the aforementioned author uses in his works.

Keywords: troubadourism, Claudio Rodríguez Fer, love poetry.

Introdução

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
Martín Códax, Cantiga do Século XIII

Ondas do mar de Vigo,
que vistes caído meu amigo
Alcabre e logo alzado
coa mareira da memoria
dos fillos de tanta dignidade
para sempre irreversible!
Claudio Rodríguez Fer

O objeto deste estudo são as cantigas trovadorescas que se desenvolveram na língua galego-portuguesa durante a Idade Média e a obra poética de Claudio Rodríguez Fer (Lugo – Espanha, 1956). Desta última interessam, principalmente, o ciclo *Vulva* –formado por cinco livros de poemas que escreveu em Galiza de 1973 a 1987: *Poemas de amor sen morte*, *Tigres de ternura*, *Historia dalúa*, *A boca violeta* e *Cebra*– e o ciclo nómada –constituído por quatro livros compostos, em maior medida, fora de Galiza desde 1986: *Extrema Europa*, *A unba muller descoñecida*, *Viaxes a ti* e *Unba tempada no Paraíso*–.

Na poesia de Rodríguez Fer pode-se encontrar uma enorme e diversa quantidade de referências culturais, que remetem à literatura, à arte, à filosofia, às artes plásticas e à história, mostra da amplitude de seus interesses intelectuais. Uma das constantes na poesia de Rodríguez Fer é a alusão à lírica medieval galaico-portuguesa, que conheceu um extraordinário esplendor literário desde o século XII até o século XV, motivado tanto pela chegada, o conhecimento e a adaptação do lirismo provençal como pelas composições autóctones que descobrem uma tradição popular de caráter oral muito anterior. O trovadorismo foi marcado por três gêneros principais, a cantiga de amigo (relacionada com o lirismo primitivo), a cantiga de amor e a cantiga de escárnio e maldizer (relacionadas com a lírica provençal). A este último tipo de composição, de caráter satírico, mal-intencionado e na que podem aparecer palavras obscenas, não lhe dedicou Rodríguez Fer nem uma linha, pois nunca entregou sua palavra às agressões verbais nem às mesquinhas ofensas veladas ou descobertas.

Na lírica medieval ibérica, acreditava-se que o galego-português era o idioma que melhor expressava os sentimentos amorosos. Na poesia de Claudio Rodríguez se podem encontrar conexões explícitas e implícitas com a literatura trovadoresca como, no poema “Unión libre”, que faz referência ao pergaminho Vindel. Este texto conserva as sete cantigas de amigo do jogral Martim Codax, quem cantou às ondas do mar de Vigo:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
E aí, Deus!, se verrá cedo!
Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
e aí Deus, se verrá cedo?
Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
e aí Deus, se verrá cedo?
Se vistes meu amado,
o por que hei gram coidado?
e aí Deus, se verrá cedo?

O principal objetivo deste estudo é realizar uma aproximação ao trovadorismo e sinalar suas conexões com a poesia de Claudio Rodríguez Fer. Assim mesmo, esta pesquisa apresenta os seguintes objetivos específicos: Sintetizar os aspectos mais significativos da literatura trovadoresca; Realizar uma análise aproximativa sobre a poesia de Claudio Rodríguez Fer e refletir sobre os temas mais habituais da mesma; Identificar os poemas de Rodríguez Fer que dialogam com a lírica medieval galego-portuguesa; e realizar um estudo sobre estas conexões.

Este estudo está composto por duas etapas. Na primeira se faz uma revisão dos aspectos mais importante do T trovadorismo: o contexto histórico, social e cultural, os autores, os gêneros e os textos conservados. A segunda fase consiste na localização dos poemas de Claudio Rodríguez Fer nos que há conexões com o T trovadorismo e a análise dos poemas selecionados, estabelecendo os aspectos mais significativos do trovadorismo que o autor toma para homenagear este tipo de literatura.

1. O T trovadorismo

As primeiras manifestações literárias escritas em língua galego-portuguesa pertencem ao T trovadorismo. Estas composições

poéticas, produzidas desde o século XII até o XV, são consideradas uma das heranças mais valiosas da Idade Média. Este período ficou marcado, historicamente, pelo feudalismo, o teocentrismo e o surgimento da lírica medieval.

O movimento trovadoresco surgiu na Provença, sul da França, logo sua expansão sucedeu-se por toda a Europa, mas foi na região ao norte do rio Douro, composta pelo reino de Portugal e reinos posteriormente unificados, Leão e Castela, onde os artistas, conhecidos como trovadores, e sua língua, a galego-portuguesa, obtiveram mais êxito e reconhecimento na Península Ibérica, perante a singularidade da língua e pela formação de um novo gênero, a cantiga de amigo.

Os trovadores compunham e cantavam as cantigas, com o acompanhamento de instrumentos musicais. O Trovadorismo galego-português pode ser dividido em cantigas Líricas e cantigas Satíricas. O grupo das Líricas era composto pelas cantigas de amor e cantigas de amigo, enquanto o das Satíricas, pelas cantigas de escárnio e maldizer. Devido a que na obra de Claudio Rodríguez Fer não há composições satíricas, neste estudo abordaremos unicamente as cantigas líricas.

A submissão pelo divino e o sagrado compartilham espaço com a vassalagem do amor humano na vida dos nobres. O modo de amar da corte feudal, conhecido como amor cortês, consistia em um nobre, solteiro e jovem, cobiçar uma mulher aristocrática, casada e com um patamar superior a ele na sociedade.

A esposa do senhor feudal é representada como uma figura sedutora e atraente, capaz de deixar os homens da realeza enlouquecidos pelo desejo proibido de tê-la. Mesmo as circunstâncias não sendo favoráveis, o amante procura todos os meios de cortejá-la e satisfazer seus desejos – idealizados e, geralmente, não carnavais –, sabendo que esse amor raramente será recíproco e nem concretizado. O cenário do amor cortês consiste em uma disputa entre homens, no qual a mulher não exerce ação alguma e é tratada como um objeto de cobiça. Com isso, temos um contexto de relações com o feudalismo e o poder papal, a figura da mulher naquela época e os indicadores da lírica amorosa.

Em relação com o surgimento da lírica medieval, Massud Moisés considera que “a primeira época da história da Literatura Portuguesa iniciou-se em 1198 (ou 1189), quando o trovador Paio Soares de Taveirós dedica uma cantiga de amor e escárnio a Maria Pais Ribeiro, cognominada *A ribeirinha*” (MASSUD, 1970, p.13). As cantigas em galego-português, como as restantes da Europa, tiveram seu ponto de partida nas composições líricas produzidas no sul da França, local de origem do movimento literário. Os trovadores provençais transmitiam as teorias do amor cortês e palaciano através de suas cantigas, a fim de expressar aquele sentimento platônico e melancólico tão decorrente na aristocracia, “durante duzentos anos de atividade literária, cultivaram-se a poesia, a novela de cavalaria e os cronicões e livros de linhagens, nessa mesma ordem decrescente de importância” (MOISÉS, 1970, p.13).

Por volta do século XIV, uma grande crise social e econômica se alastrou pela Europa. Os reinos, incluindo os ibéricos, ficaram afetados e isso desencadeou várias revoltas nas classes mais baixas, pois estas sofreram maior impacto perante a crise. Foi nesse período em que a lírica trovadoresca alcançou todas as classes sociais: a nobreza, o clero e o povo. Em decorrência disto, o movimento sai do núcleo aristocrático e parte para a população menos favorecida (camponeses e marinheiros), assim surge a cantiga de amigo, a qual expressa uma poesia popular autóctone, anterior a chegada da teoria do amor cortês.

Como é de conhecimento, os representantes da lírica trovadoresca desempenhavam diferentes papéis. As atividades estão constituídas pela composição, a interpretação e a transmissão das cantigas. Dentro dessa escala nota-se a distinção entre posições sociais dos praticantes. Geralmente, o trovador era um homem de origem nobre, estudado e responsável pelas letras e as notações musicais; os segréis eram fidalgos e ocupavam a escala mais baixa da nobreza. O seu trabalho resumia-se em compor e interpretar suas próprias composições; o jogral era um homem de fala popular e não pertencia a nobreza. Seu trabalho consistia em interpretar as composições de outros trovadores, mas, houve casos de jograis também compositores, como Meendinho. Além dessas três figuras principais, há também o menestrel – o instrumentista – e as soldaderias – as dançarinas –, acompanhantes dos demais.

A lírica medieval galego-portuguesa de caráter profano (cantigas de amor, cantigas de amigo, cantigas de escárnio e maldizer, entre outros gêneros menores) está conservada por meio de três manuscritos que receberam os nomes de Cancioneiro de Ajuda (CA), Cancioneiro da Biblioteca Nacional (CBN) e Cancioneiro da Vaticana (CV). Estes foram descobertos no século XIX e tomaram domínio público nos primeiros anos do século XX.

A compilação do Cancioneiro de Ajuda está datada por volta do final do século XIII e princípios do XIV, contém 310 cantigas, de forma que seu maior número é composto por cantigas de amor com influências da língua occitana, língua românica usada no sul da França. De acordo com o site *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, o cancionero foi descoberto:

Na biblioteca do Colégio dos Nobres e hoje está guardado na Biblioteca do Palácio da Ajuda, em Lisboa, pouco se sabe sobre as suas origens ou sobre o seu percurso. Trata-se, de qualquer forma, de um manuscrito que ficou manifestamente inacabado, como é muito visível nas suas iluminuras, muitas delas com pintura incompleta ou mesmo com figuras apenas desenhadas.

O Cancioneiro da Biblioteca Nacional e o Cancioneiro da Vaticana foram copiados na Itália, nos primeiros anos do século XVI, por determinação de Angelo Colocci, secretário do Papa Leão X durante a Renascença. O Cancioneiro da Biblioteca Nacional, também conhecido como Colocci-Brancuti, continha cerca de 1664 composições de todos os gêneros numeradas pelo humanista. No entanto, só cerca de 1560 cantigas chegaram a nossos dias. Por outro lado, o Cancioneiro da Vaticana coleciona cerca 1205 cantigas dos três gêneros e inclui nome de mais de cem autores. Os manuscritos são uma reprodução de um cancionero medieval, atualmente com o paradeiro desconhecido. Segundo a página *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*:

uma das cópias mandadas fazer por Colocci, da Biblioteca Nacional, destinar-se-ia a uso próprio (como parecem comprovar as numerosas anotações que faz nas suas margens), enquanto a outra, Cancioneiro da Vaticana, se des-

tinaria eventualmente a qualquer oferta.

Entre os três cancioneiros, o considerado mais valioso é o Cancioneiro da Biblioteca Nacional, pois nele, fora suas mais de 1500 composições de todos os gêneros, está incluído um tratado poético, A Arte de Trovar, que aborda regras e características formais que não deviam ser violadas na arte literária galego-portuguesa. Neste consta a distinção entre as cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e maldizer, e quais elementos as qualificam. O cancionero foi transcrito pela mão do próprio Angelo Colocci de acordo com a página web:

Transcrito pela mão do próprio Angelo Colocci, o humanista italiano que mandou copiar o códice, e ainda pela mão de um dos seus copistas (“mão a”), encontra-se truncado no seu início e apresenta igualmente muitos passos lacunares ou de difícil leitura ao longo dos seus vários títulos e capítulos (numa organização que também não é muito clara). Aparentemente, e atendendo ao espaço em branco que o precede, a referida lacuna inicial afetaria já o original copiado, cujo texto deveria igualmente apresentar alguns passos em mau estado de conservação. Desconhecemos, de resto, a sua proveniência. Podendo ter feito parte integrante do cancionero medieval a que Colocci teve acesso, também não é impossível, como sugere Anna Ferrari [1979:93] que fosse um fragmento autónomo chegado às mãos do humanista italiano, que teria decidido inseri-lo como um fascículo introdutório no seu exemplar de trabalho (como é visivelmente o cancionero B).

Além dos três manuscritos conservados da lírica trovadoresca, há ainda textos independentes contendo cantigas, como o Pergaminho Vindel. Descoberto no início do século XX, está composto por sete cantigas de amigo, incluindo notações musicais, escritas pelo jogral galego Martin Codax. O primeiro poema, Ondas de Mar de Vigo, é umas das composições mais famosas da literatura trovadoresca galego-portuguesa, como já se destacou na introdução deste estudo:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
E ai Deus!, se verra cedo?

1.1. Cantigas de Amor

Advindo de fortes influências do amor cortês nascido na França no decorrer dos séculos XI e XII, temos a cantiga de amor, reflexo da paixão não correspondida de um homem por uma mulher, em ambiente palaciano. Esse modelo de cantiga possui, de forma bem clara, o sentimento exorbitante e idealizado dos nobres pelas suas senhoras, como fiéis praticantes da vassalagem amorosa.

A cantiga de amor manifesta sempre uma voz masculina, onde a moça costuma ser denominada como “senhor”, estabelecendo desde o primeiro instante a submissão do poeta. Trata-se de um homem nobre que pratica todos os gestos possíveis de vassalagem, a fim de se aproximar a sua senhora. No entanto, determinadas atitudes são em vão, visto que esta dama é casada e inacessível. Esse distanciamento, entre o trovador e a senhora, provoca o forte desejo e a dor do amor não concretizado. O trovador vai transmitir na letra da cantiga esse sentimento. Vejamos o exemplo da cantiga de Afonso Fernandes Cebolhilha:

Senhor fremosa, des quando vos vi
sempr’eu punhei de me guardar que nom
soubessem qual coita no coração
por vós sempr’houv’; e pois Deus quer assi,
que sábiam todos o mui grand’amor
e a gram coita que levo, senhor,
por vós, des quando vos primeiro vi.

E pois souberen qual coita sofrí
por vós, senhor, muito mi pesará,
por que hei medo que alguén dirá
que sen mesura sodes contra mí,
que vos amei sempre máis doutra ren,
e nunca mi quisestes fazer ben
nen oír ren do que por vós sofrí.

E pois eu vir, senhor, o gran pesar
de que sei ben que hei mort’a prender,
con mui gran coita haverei a dizer:
“Ai Deus, por que me van assí matar?”
E veer-m’an mui trist’e sen sabor
e por aquesto entenderán, senhor,

que por vós hei tod'aqueste pesar.

E, pois assí é, venho vos rogar
que vos non pes, senhor, en vos servir
e me queirades por Deus consentir
que diga eu atanto, en meu cantar,
que a dona que en seu poder ten
que sodes vós, mia senhor e meu ben,
e máis desto non vos ouso rogar.

As cantigas de amor transmitiam um cenário cortês na linguagem da nobreza, logo, consta-se um vocabulário mais rebuscado e formal. Vale ressaltar que as composições, embora falassem muito sobre o amor, o desejo e a beleza da mulher, não envolviam um erotismo intensificado, devido ao domínio exercido pela Igreja e diante das consequências que poderia acarretar.

As cantigas produzidas pelos trovadores apresentam a figura de um homem abalado emocionalmente por desejar uma mulher que não o corresponde. Deste modo, temos como tema principal a “coita”, o sofrimento pelo amor não correspondido, como bem explica Macia Mongelli:

Por que o panegírico da dor? Porque o trovador ama uma mulher que não o quer (ou que diz não o querer) e a quem ele, no extremo oposto, requisita com paixão. Está configurado o impasse: de um lado, ela, a dame sans merci, que sempre se recusa, que diz “não” a todas as investidas, que se deixa quando muito contemplar a distância; de outro, ele, que insiste sem sucesso, que se curva à imperiosa vontade, que cumpre rigorosos rituais de submissão e que vive sequioso de desejo. Em círculo vicioso, as negativas recrudescem o amor (MONGELLI, 2009, p. 5-6).

Portanto, a coita de amor apresenta uma angústia intensa, na qual a dama cortejada é a principal causadora de todo o sofrimento do trovador. Entretanto, se nota uma determinada satisfação na dor por parte do cavalheiro, pois este lamenta o sentimento não correspondido ao mesmo tempo em que insiste em cortejar e exaltar a senhora. A divinação da amada e o prazer do poeta pela submissão andam juntos na cantiga de amor. Assim, sofrer e amar foram elementos fundamentais na hora de compor estas determinadas cantigas.

1.2. Cantigas de Amigo

A cantiga de amigo apresenta um eu lírico feminino. Trata-se de uma moça do povo, normalmente caracterizada como pastora ou camponesa, que sofre pela ausência do seu amado, a quem denomina como “amigo”. Essa voz feminina relata os encontros e desencontros amorosos: o seu drama gira em torno do amigo que fugiu ou precisou partir de forma repentina. Após sua retirada, a moça estabelece um monólogo emotivo com a natureza, com as amigas ou com a mãe, como na cantiga de Nuno Fernandes Torneol:

- Dizede-m'ora, filha, por Santa Maria,
qual est o voss'amigo, que mi vos pedia?
- Madr', eu amostrar-vo-lo-ei.

- Qual e[st o] voss'amigo que mi vos pedia?
se mi o vós mostrásedes, gracir-vo-lo-ia.
- Madr', eu amostrar-vo-lo-ei.

- [S]e mi o vós amostrades, gracir-vo-lo-ia,
e direi-vo-l'eu logo em que s'atrevia.
- Madr', eu amostrar-vo-lo-ei.

No período trovadoresco, a educação possuía caráter privado. As mulheres do povo não tinham acesso livre e conviviam com o escasso domínio da leitura e da escrita. Acreditava-se que a inspiração dos autores advinha de conversas e histórias a respeito de moças abandonadas por seus amantes. Ao ter conhecimento sobre os relatos, o trovador transmite por meio das cantigas a angústia das mulheres enganadas, de uma forma singular e em primeira pessoa.

As cantigas de amigo utilizam uma oralidade popular e simples, na estrutura podemos identificar o uso do refrão, do paralelismo e da repetição de palavras. A presença paralelística soa como pedidos emotivos, humildes e comoventes da moça apaixonada. Este tipo de composição ganhou bastante repercussão e atingiu todas as classes por atender uma forma musical, espontânea e fácil de reproduzir.

Dentro das cantigas de amigo existem algumas variedades próprias desse gênero, responsáveis por reproduzir os cenários e as fases do romance. Estas variedades recebem o título de alba ou alborada, marinha, pastorelas, cantigas de romaria e bailadas.

As albas têm como tema principal o amanhecer do dia e a companhia dos amantes. A cantiga do trovador Nuno Fernandes Torneol é um exemplo:

Levad', amigo, que dormides as manhanas frias
Toda las aves do mundo d'amor dizia[m]:

leda m'and'eu.”

Levad', amigo que dormide'las frias manhanas
tôdalas aves do mundo d'amor cantavam:
leda m'and'eu.

Tôdalas aves do mundo d'amor diziam,
do meu amor e do voss[o] em ment'haviam:
leda m'and'eu.

Tôdalas aves do mundo d'amor cantavam,
do meu amor e do voss[o] i enmentavam:
leda m'and'eu.

Do meu amor e do voss[o] em ment'haviam
vós lhi tolhestes os ramos em que síam:
leda m'and'eu.

Do meu amor e do voss[o] i enmentavam
vós lhi tolhestes os ramos em que pousavam:
leda m'and'eu.

Vós lhi tolhestes os ramos em que síam
e lhis secastes as fontes em que beviã;
leda m'and'eu.

Vós lhi tolhestes os ramos em que pousavam
e lhis secastes as fontes u se banhavam;
leda m'and'eu.

Nesta cantiga encontramos, além do amanhecer, referências naturais estabelecidas por essa voz feminina, como as aves, os ramos e as fontes. Ao acordar com o canto dos pássaros a moça é contagiada pela alegria e o encantamento, posteriormente convida seu amigo a despertar também.

As marinhas, também conhecidas como barcarolas, têm o mar como cenário e seu ouvinte. Reproduz o desabafo da moça que estabelece uma comunicação com as ondas para se queixar da ausência do amigo, como nesta cantiga:

Sedia-m'eu na ermida de Sam Simion
e cercarom-mi as ondas, que grandes som!
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

Estando na ermida ant'o altar
cercarom-mi as ondas grandes do mar.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

E cercarom-mi as ondas, que grandes som!
Nom hei [eu i] barqueiro nem remador.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

E cercarom-mi [as] ondas do alto mar;
nom hei [eu i] barqueiro nem sei remar.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

Nom hei [eu] i barqueiro nem remador
[e] morrerei fremosa no mar maior.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

Nom hei [eu i] barqueiro nem sei remar
e morrerei fremosa no alto mar.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

Esta é a única composição conservada do jogral galego Meendinho, uma das mais belas e comoventes cantigas de amigo. Trata-se de uma moça que aguarda a chegada do seu amigo estando na ermida de San Simón. Tudo indica que as horas passam e, quando a jovem percebe, a maré está subindo e já não tem como se locomover. Ali, ela entende que ninguém virá salvá-la e será seu fim, pois esta não sabe nadar e não avista nenhum barqueiro que possa ajudar. Nos versos finais, compreende-se que ela morrerá esperando e pensando no seu amigo que não chega.

As pastorelas remetem o cenário do campo de ramos e flores. As cantigas de romaria abordam orações da camponesa. Neste tipo de cantiga, a moça reza pelo retorno do seu amado, ou pede proteção para ele.

As bailadas, por sua vez, possui uma estrutura muito simples, a imagem formada é de moças que estão cantando e dançando ao mesmo tempo.

Por fim, é notório dizer que a cantiga de amigo também trata a coita de amor, mas, diferente da lírica amorosa de origem provençal, esta vai além do imaginário, porque manifesta um amor que foi correspondido e concretizado. Sendo assim, as queixas da moça são referentes ao sentimento saudoso da paixão vivida. Tudo leva a crer, que nas composições amorosas trovadorescas sucede sempre o sofrimento do amor incompleto, como explica Lênia Márcia Mongelli:

Até mesmo os temas, embora conduzidos por caminhos diversos, acabam canalizados para a retórica do “amor infeliz”: se, no primeiro caso, o amante sofre por abstração porque rejeitado pela dama que não o quer e ele amarga a coita infundável, não menos doloroso, aqui, é o sofrimento da jovem, abandonada pelo amigo por um sem número de razões e igualmente solitária, à espera de que ele volte. Padecer por “querer possuir” ou por “ter possuído” não muda a essência do desejo insatisfeito (MONGELLI, 2009, p. 92).

Assim, a cantiga de amigo explora essa ingenuidade da mulher do campo que foi enganada e abandonada, e que agora vive a angústia da espera, sem saber se seu amigo retornará.

2. Claudio Rodríguez Fer e o Trovadorismo

Após a revisão sobre o Trovadorismo, nesta segunda parte do trabalho será realizada uma aproximação a sete poemas de Claudio Rodríguez Fer, um dos maiores poetas contemporâneos da literatura galega, que dialogam com a lírica medieval galego-portuguesa, principalmente, com as cantigas de amigo. Estes textos se encontram em *Amores e clamores*, sua poesia reunida até 2011, e em seu último livro de poemas, *A muller sinfonía*, publicado em 2018. Os poemas foram selecionados conforme as conexões perceptíveis com o Trovadorismo. Vale ressaltar que, além de poeta, Rodríguez Fer é autor de uma abundante obra de crítica literária, de vários livros de contos, de peças dramáticas etc. Logo, as conexões dos seus escritos com a lírica medieval abrangem um campo de maior extensão, o qual não será abordado neste estudo. Em suma, esta segunda fase visa explorar, desde um ponto de vista temático e formal, os motivos da lírica medieval galaico-portuguesa que o autor utiliza em sua poesia.

O autor mescla passado e presente com uma singularidade poética. Para embasar essa ideia, precisamos tomar de volta alguns conceitos dentro da lírica amorosa. Como é de conhecimento, a maioria das cantigas de amigo foi composta por homens, porém, a voz lírica nessas composições era sempre a de uma mulher a queixar-se da ausência de seu amigo. Este tipo de composição apresenta uma natureza frequentemente personificada que exerce a função de ouvinte das queixas da moça. Os poemas escolhidos de Rodríguez Fer estão repletos de elementos também presentes nestas cantigas, como forma de homenagem à mulher dessa época e de todas as épocas.

Embora haja aspectos em comum com este tipo de composição medieval, também há diferenças. Na poesia de Claudio, vamos nos deparar com um eu lírico masculino e heterossexual que se direciona à figura feminina. É notório dizer ainda que o erotismo é uma das constantes na poesia de Claudio.

Nos livros *Poemas de amor sen morte*, *A boca violeta* e *Lugo Blues*, incluídos em *Amores e clamores*, se localizam seis poemas que fazem parte deste estudo. Do primeiro livro analisado, *Poemas de amor sen morte*, foram separados três poemas. O primeiro intitula-se “Unión libre” e nele podemos ter o primeiro contato com a escrita sensual do poeta. O título do poemabaseia-se nos princípios deixados em *L’amour fou* pelo escritor André Breton. Segundo Olga Novo, a visão amorosa que apresenta esta obra “está contra o poder, contra os poderes, nunha visión anovadora do amor, herdeira tanto de tradición libertaria coma dun primitivismo ancestral galaico” (NOVO, 1999, p.19). Portanto, são nestes fundamentos que se enquadra a obra poética de Claudio Rodríguez Fer.

Por outra parte, o autor não se preocupa em manter a estrutura das cantigas de amigo nesta composição. O poema “Unión libre” é extenso (cento e cinco versos livres) e repleto de referências literárias, a começar pela homenagem ao jogral Meendinho – “Sedíame só no grande mar / e cercáronme as ondas / que cantara o xograr” –, que alude aos primeiros versos do único texto conhecido deste autor: “Estaba en una na ermita de Sam Simion / e cercarom-mi as ondas, que grandes som”. Neste poema podemos ver as primeiras conexões do autor com a lírica trovadoresca.

A composição de Meendinho apresenta uma mulher que se aproxima de um fim trágico: “Nom hei [eu i] barqueiro nem sei remar / e morrerei fremosa no alto mar”. Esta cantiga, ainda que muito famosa e comovente, transmite um sentimento de frustração perante a moça que aguarda o fim da vida. Embora Claudio faça referências a esta composição, o seu poema “Unión libre” não apresenta elementos capazes de conduzir ao mesmo sentimento. Muito pelo contrário, a escrita do poeta percorre outros caminhos e, por meio do erotismo, o cenário se refaz: “apareiches dorna / e houbeches barqueiro / para remarte”. Em definitiva, em seus poemas não será identificado qualquer tipo de dor ou sofrimento na figura feminina, uma característica que se opõe as cantigas de amigo.

Vale ressaltar que as cantigas de amigo tratam um amor realista e concretizado e que, diferente das cantigas de amor, guardam

em si um erotismo sutil. A este respeito, convém lembrar as palavras de Marcia Mongelli:

A carga metafórica de escolhas lexicais que se repetem à exaustão aponta para sensações insinuadas nas entrelinhas, um mundo submerso de sensualidade e erotismo, tão mais eloquente porquanto retratado por imagens concretas, visuais: candeas/ camisas / cabelos / cintas / panos etc. (Mongelli, 2009, p. 93).

De acordo com o poeta galego, sua escolha em homenagear as cantigas de amigo advém do contato com a natureza. No tempo medieval, os encontros amorosos dos amantes eram realizados na floresta, nas montanhas, ou em locais próximos do mar, rios e fontes. Nas cantigas de amigo podemos encontrar os mesmos elementos e isso, de certa forma, desperta a visão erótica do nosso escritor. A este respeito, há “símbolos arcaicos a través de los cuales los elementos de la naturaleza, las plantas y los animales se identifican con la vida sexual humana” (MONROY, 2005, p. 24). Na poesia de Claudio encontramos várias referências que coincidem com a ideia de Monroy, pois os animais e a natureza surgem como emblemas vivenciais e eróticos:

Ti es símbolo de vida e signo de natureza

Galicia

enteira vida plena e total compañeira (RODRÍGUEZ FER, 2011, p. 16).

No primeiro verso, “Ti es símbolo de vida e signo de natureza”, o poeta atribui o símbolo da natureza à mulher – o vocativo “Galicia” encerra, além da lógica representação geográfica, uma personificação feminina –, a quem se dirige no poema. Esta atribuição carrega em si uma ambiguidade. Nos versos posteriores, Claudio Rodríguez Fer faz alusão ao poeta chileno Pablo Neruda e também a outra cantiga de amigo, escrita pelo trovador Nuno Fernandes Torneol – “Levad’, amigo que dormide’las frias manhanas / tódalas aves do mundo d’amor cantavam: / leda m’and’eu” – em seu poema:

que só poden cantarte

os versos de Neruda

ou Torneol

que dicía nas molladas mañás frías

tódalas aves do mundo de amor cantaban

e por ti as fontes e os ramos

ledos estaban

e sorrían. (RODRÍGUEZ FER, 2011, p.16-17).

Nestes harmoniosos versos, como os de Torneol, encontramos o acompanhamento de elementos naturais, como “aves”, “fontes” e “ramos”, aspectos bastante particulares das cantigas de amigo. De acordo com Olga Novo: “Quizais non haxa outro xeito de aproximarse a este universo unitario máis que a través de mundos animais em estado salvaxe, de reinos vexetais, bosques fraguentos” (NOVO, 1999, p. 21-22). Outro apontamento que vale ser ressaltado é a presença de dois poetas pertencentes a épocas distantes em versos próximos. De um lado, temos Torneol, e do outro Pablo Neruda, poeta mais próximo da nossa atualidade. Os dois autores se encaixam perfeitamente por o poema apresentar a temática amorosa. Em relação com esta poética, Saturnino Valladares afirma que Rodríguez Fer “transcende tudo o que toca na escritura apaixonada de um Eros libertário que canta as uniões livres com voz vital de sonho e compromisso moral” (RODRÍGUEZ FER, 2019, p. 13).

Ainda em *Poemas de amor sen morte*, na composição “Cantiga do cervo solitario”, temos a palavra “cantiga” no início do título, que automaticamente nos remete ao período trovadoresco. Neste poema encontramos uma homenagem implícita ao trovador Pero Meogo, autor da cantiga de amigo “Ai cervos do monte, vim-vos preguntar”:

Ai cervos do monte, vim-vos preguntar:

foi-s’o meu amig’, e, se alá tardar,

que farei, velida?

Ai cervas do monte, vim-vo-lo dizer:

foi-s’o meu amig’, e querria saber

que farei, velida?

Esta cantiga apresenta uma figura feminina que se dirige aos cervos e cervas do monte, como criaturas confidentes, em versos que embalam uma pergunta retórica: “que farei, velida?”.

Na literatura trovadoresca, como em muitas culturas antigas, o cervo é um dos símbolos eróticos por excelência. Essa ideia se sustenta devido à forma de como o animal reage no período de acasalamento: tornam-se mais agitados e impulsivos afetivamente pelas fêmeas. O cervo surge como símbolo ou metáfora viril e sentimental da figura masculina.

As moças apresentadas nas cantigas de amigo são acompanhadas de um sentimento angustiante e saudoso que as faz prisioneiras de uma paixão. No poema “Cantiga do cervo solitario” encontramos novamente os paradigmas de André Breton, por remeter a ideia da liberdade e da união livre dentro da relação. De acordo com Olga Novo, esta união livre “nos leva a outros mundos. Y quizás en estos otros mundos hay una combinación de múltiples armonías: lo personal y lo cósmico, el amor a la materia y al mundo natural, la liberación de la Mujer en los márgenes más elevados” (NOVO, 1999, p. 51):

Que atopes sempre un cervo solitario

que te ame como só aman os cervos solitarios.

Que el te conduza inmune polo bosque salvaxe
e nos outeiros fraguentos e ocultos te ame (RODRÍGUEZ FER, 2011, p.18).

O intuito dessa voz masculina diante da moça é que ela possa sempre encontrar um “cervo” (símbolo erótico representando a figura masculina) em todos os caminhos que percorra e que ele seja capaz de amá-la: “como só aman os cervos solitarios”. Estes versos são carregados de um sentimento libertário e uma preocupação no bem estar da moça. O propósito do eu lírico é que essa mulher seja livre e dona de suas vontades.

Não é esta a única vez que o poeta se serve do símbolo do cervo, pois, ainda que com outras conotações, este já se registra em “Máis alá da saudade” – “Xuntos cazaremos todos os cervos pardos / e voltaremos cubertos por pelexos de lobo” (RODRÍGUEZ FER, 2011, p. 13) –, “Azul como unha estrela de zafiro” – “Ela deume a palabra eu a tenrura / e somos cervos rulos planctos lapas / a música harmoniosa das esferas de lume / que arden cada vez que nos unimos” (RODRÍGUEZ FER, 2011, p. 55-56) –, “A nube” – “e vises os cervos encantados” (RODRÍGUEZ FER, 2011, p. 60) –, “Muller que chora” – “Compañeira dos cervos, muller que chora [...] Abociñas os beizos, compañeira dos cervos” (RODRÍGUEZ FER, 2011, p. 77) –, “Bosque sagrado” – “Despois das grandes tallas e das queimas / fuxiron os cervos de lume na caluga” (RODRÍGUEZ FER, 2011, p. 103) –, “Hijas de la luz” – “Viniste en el sonido de los olifantes / com de nutrias y de ciervos” (RODRÍGUEZ FER, 2011, p. 197) – etc.

Voltando a “Cantiga do cervo solitario”, em versos posteriores aos já assinalados, encontram-se referências explícitas das cantigas de amigo, pois se apresentam algumas de suas variedades: albas, marinhas, pastorelas e bailadas:

Que xuntos sintades ao baixar das montañas
barcarolas nas ondas das praias
pastorelas tristes como serenias albas
e en romaxes e feiras vos distendan bailadas (RODRÍGUEZ FER, 2011, p. 18).

Desde uma perspectiva formal, a cantiga de amigo tem como principal característica o paralelismo. Alguns poemas de Claudio se serviram deste recurso estilístico, mas não seguindo fielmente o modelo do leixaprén: procedimento repetitivo que enlaça as estrofes de dois em dois, fazendo com que os versos da segunda estrofe sejam uma pequena variante dos versos da primeira. Não obstante, em alguns de seus poemas se percebe uma aproximação formal ao paralelismo das cantigas, como nas duas últimas estrofes do poema “Verbo carnal”, pois os quatro versos da segunda estrofe são uma pequena variante dos quatro versos da primeira:

dáme tí muller galega
dáme o teu corpo carnal
para que eu na anoitecida
diga miña arte verbal

dáme tí muller amada
dáme o teu verbo carnal
que despois da anoitecida
darei miña arte verbal (RODRÍGUEZ FER, 2011, p. 21-22).

No entanto, Rodríguez Fer serve-se frequentemente do paralelismo do modo hoje convencional: “Estruturação de vários conjuntos seguindo o mesmo esquema gramatical, de forma que os elementos equivalentes coincidam nos mesmos lugares de suas sequências respectivas” (RODRÍGUEZ FER, 1991, p. 69). À vista disto, convém observar o ritmo e as repetições de palavras e versos usados pelo nosso autor em “Onde vai o mar”:

Onde vai a amiga
saudosíssima edra
na agarda no río
que doce a penetra
esluíndose polbo
de tenrura nela
e onde vai o mar.
Volvede soar
ondas do xograr!

Onde vai o mar
amiga perdida (RODRÍGUEZ FER, 2011, p. 22-23).

As conexões com a lírica trovadoresca deste são perceptíveis, pois Claudio toma como modelo de sua composição uma variedade das cantigas de amigo. Na barcarola, o mar se apresenta como cenário, e o eu lírico se dirige ao seu amigo. Porém, em

“Onde vai o mar” o eu lírico se refere a sua “amiga”.

O apreço de Rodríguez Fer pela lírica medieval galego-portuguesa está ligado à história e também a sua apreciação pelos ritmos e a musicalidade. Claudio acredita que a música surge como resultado dos movimentos corporais no momento das relações amorosas. Segundo o poeta, a forma como os corpos se entrelaçam e desenlaçam é capaz de emitir um ritmo. Em relação com isto, também Charles Darwin propôs, em *A Descendência do Homem e Seleção em Relação ao Sexo*, que o ritmo musical pode ter surgido com a finalidade de atrair o sexo oposto utilizado pelos ancestrais. Logo, é relevante dizer que a sensualidade se expressa e se comunica por meio das notas musicais, como na sensual “*Cantiga de talco*”:

Como o xogo perdido
na secular cantiga de talco
o noso amor non ten baltrón no tempo
e unímonos en ondas que non teñenespazo.
A ponte que enxendrou o río dos plátanos
escoitou a túa verba dende nena
reloucandoesmellada en cada troita.
Quixera revivirte de pequena
como arrola o silencio a flor de fósil (RODRÍGUEZ FER, 2011, p. 73-74).

Estes versos carregam um sentimento nostálgico por parte do eu lírico que não desfrutou a puerícia de sua amada. A este momento, no qual não consta sua presença, ele denomina “jogo perdido”. O termo “talco” remete a figura da infância. Este poema entrelaça a ternura diante da meninice de uma mulher que ele não conheceu, mas que “quixera revivirte de pequena”.

O poema “*Tartu*”, inserido em *A boca violeta*, estabelece uma conexão com o compositor Fernando Esquio:

Nas ribas do lago
que non hai entre Santiago e Lugo
atopei Tartu.

Iuri Lotman o blau
co seu cabalo báltico
sinalou no horizonte
viaxe aos lagos.
Ela levara amiga
como un signo na garupa
na hora da aventura.

Entón eu quixen ser
o xograr Esqyo do lago
para cantar Tartu (RODRÍGUEZ FER, 2011, p. 113).

É notável como os primeiros versos de Claudio Rodríguez Fer fazem menção a composição “*Vaiamos, irmana, vaiamos, dormir*”. Nesta cantiga, o eu lírico feminino convida a irmã para as proximidades do lago, onde ela sabe que seu amigo estará presente:

Vaiamos, irmana, vaiamos folgar
nas ribas do lago u eu vi andar
alas aves meu amigo.

Nos versos seguintes, Claudio cita as duas cidades usadas em outra cantiga do Esquio: “que non hai entre Santiago e Lugo / atopei Tartu”. O título do poema é fruto de uma viagem realizada pelo o escritor à cidade de Tartu, no país Estônia. Claudio estabelece uma ligação direta com o trovador Esquio na forma como encerra o poema: “Entón eu quixen ser / o xograr Esqyo do lago / para cantar Tartu” (RODRÍGUEZ FER, 2011, p. 113).

O texto “*Ondas do mar de Vigo*” pertence A muller sinfonía, publicado em 2018. Diferente dos demais poemas até aqui analisados, este apresenta uma temática social e histórica, pois dedica-se às vítimas da Guerra Civil da Espanha. A epígrafe do poema são os dois primeiros versos de “*Ondas do mar de Vigo*”, do jogral Martim Codax. A associação do poema com a composição de Codax flui por meio do espaço territorial – a cidade de Vigo – e porque em ambos textos os eu lírico se dirigem as ondas do mar, em formosas personificações:

Ondas do mar de Vigo,
que vistes caído meu amigo
Alcabre e logo alzado
Coa mareira da memoria
Dos fillos de tanta dignidade
Para sempre irreversible!(RODRÍGUEZ FER, 2018, p. 41).

No entanto, os poemas tratam em si assuntos totalmente distintos. Enquanto Martim Codax apresenta uma temática amorosa em sua cantiga, Claudio homenageia em seu poema os pais dos seus amigos que sofreram e morreram na cidade de Vigo, no período da ditadura militar espanhola: José Comesaña e Adolfo Monroy. No poema, estes cidadãos exercem posturas paradigmáticas, pois representam os pais de famílias que sofreram opressão diante de um regime autoritário, em uma pequena região da cidade, chamada Alcabre:

Ondas do mar amigo en Vigo sodes libres
porque vistes renacer con inmorrente orgullo
cidadáns vindicadores dos anónimos
como Telmo Comesaña Pampillón
ou como Antonio Monroy Álvarez,
fillos da inesquecible dor de Alcabre
e dignos e exemplares descendentes
de tan dignos como exemplares pais. (RODRÍGUEZ FER, 2018, p. 42).

Nestes versos, Rodríguez Fer manifesta seu orgulho e respeito pela descendência desses honrados homens. Do mesmo modo que assinalou Saturnino Valladares, a poesia claudiana “se esforça para restabelecer a dignidade e a memória das vítimas do fascismo [...] Em palavras do escritor, ‘O lugar do amor é sempre o lugar da paz’” (RODRÍGUEZ FER, 2019, p. 12):

Saúde e memoria,
fillos da dignidade
contra todo terror,
compañeiros de loita,
Telmo da Garita,
Antonio de Roade,
Ramón de Teis,
porque devolvevestes
á vida aos pais
que vola deron
e a compartistes con nós! (RODRÍGUEZ FER, 2018, p. 43).

Este comovente poema carrega um sentimento que envolve a todos os descendentes do tormento deixado pela Ditadura. Claudio, em sua forma poética, usa o espaço geográfico e temático de uma cantiga para apresentar uma crítica social e histórica.

Este estudovisouas conexões que a poesia do galego Claudio Rodríguez Fer estabelece com o lirismo trovadoresco galego-português. Com base no exposto, foi realizada uma revisão sobre o Trovadorismo, com dados culturais, literários, artísticos e históricos. Ao traçar esta linha cronológica, percebe-se que a teoria do amor deste movimento literário transcendeu sua época e, ainda hoje, é reflexo na poesia de muitos autores.

Rodríguez Fer interliga uma memórialiterária arcaica com o presente, de forma única e amena. Em sua poesia desfrutamos cenários geográficos e um léxico comum com os das cantigas de amigo, o que não deve resultar estranho, pois muitas delas foram escritas nos mesmos lugares. Por meio de sete significativos poemas, somos capazes de reencontrar-nos com a tradição literária medieval e ver a realidade atual com novos olhares.

3. Fontes e Referências

Darwin, Charles, (2004), *A origem do Homem e a seleção sexual*, São Paulo, Editora Itatiaia.

Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online], Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. [Consulta em (20 de fevereiro de 2019)] Disponível em: <<http://cantigas.fcsb.unl.pt>>.

Moisés, Massaud, (1970), *A Literatura Portuguesa através dos textos*, S. Paulo, Cultrix.

Mongelli, Lênia Márcia (Org.), (2009), *Fremosos Cantares. Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa*, São Paulo, Editora WMF Martins Fontes.

Novo, Olga, (1999), *O lume vital de Claudio Rodríguez Fer*, Santiago de Compostela, Librería Follas Novas.

Rodríguez Fer, Claudio, (2011), *Amores e clamores*, Santiago de Compostela, Ediciós do Castro.

Rodríguez Fer, Claudio, (2018), *A muller sinfonía*, Ourense, Ouvirmos.

Rodríguez Fer, Claudio, (2019), *Uma temporada no paraíso*, Manaus, Editora Valer. Tradução e prólogo de Saturnino Valladares.

CRÓNICA

Aceite de piedra en las islas de Cubagua y de Margarita

Francisco Castañeda
Universidad de Oriente
fran.caman@hotmail.com

Desde Cubagua remitían a España un betún muy solicitado para usos medicinales. Los viejos duques los pagaban a precio de oro.
Cubagua. Enrique Bernardo Núñez

El propósito fundamental de la presente crónica es el de presentar, como en efecto hacemos, un conjunto de referentes históricos de especial significación relacionados con el tema que nos ocupa en esta oportunidad y cuyo título corresponde al significado etimológico de la palabra petróleo, derivada del latín *petroleum*: “aceite de piedra”; compuesto a su vez de *petra*: piedra y *óleum*: aceite.

Las primeras informaciones sobre la presencia de petróleo en el actual territorio neoespartano datan desde los inicios de la ocupación del espacio geográfico cubagués por parte de la población hispana, es decir, comienzos del siglo XVI. Para esa época, se solía comentar acerca de la existencia de un “licor viscoso y de olor penetrante” proveniente de un manadero natural llamado “Mene”, ubicado en la parte occidental de la isla muy cerca del mar, utilizado por los pobladores originarios fundamentalmente para calafatear sus embarcaciones y “brear” otros utensilios de naturaleza doméstica al igual que para el tratamiento de ciertas enfermedades. Así, vemos como en la Real Cédula fechada en Madrid el 10 de diciembre de 1532, se lee lo siguiente:

Por quanto somos informados que en la isla de Cubagua se ha hallado e descubierto una fuente de un licor de azeite muy provechoso para las enfermedades de las gentes, e me ha sido suplicado diese licencia a los vecinos e moradores de la dicha isla que libremente pudieran aprovechar e aprovechasen dello, con la mi merced fuese, e yo, acatando lo susodicho, tóbelo por bien; e los vecinos e moradores de la dicha isla de Cubagua se pueden aprovechar de dicha fuente de licor de azeite que así se ha descubierto, e como tal puedan gozar e gozen entre todos generalmente, sin que por ello se les pida ni llevar costa alguna; e porque lo contenido en esta mi Cédula venga a noticia de todos mando que sea apregonada por las plazas e mercados de la dicha isla de Cubagua e puerto de ella. Yo, la Reina (Ortografía original. Cedulaario de la Monarquía española relativo a la isla de Cubagua, 1984, Tomo I, págs.: 184-185).

Por su parte, el cronista general de Indias, Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, destaca que,

Tiene [Cubagua] en la punta del Oeste una fuente o manadero de un licor como aceite junto al mar. Dicho licor como aceite es tan abundante y llamado por los naturales *stercus demonis*, y otros le llaman petróleo y otros asfalto. Consideran a este licor de Cubagua utilísimo para muchas cosas como brear navíos y para diversas enfermedades [...] es remedio muy provechoso para la gota y otras enfermedades que proceden de frío, porque este óleo o lo que sea, todos dicen que es calidísimo (Fernández de Oviedo y Valdés, G., 1973: 73).

El poeta rodellero de origen andaluz nacido en la localidad de Alanís y cura beneficiado de la Iglesia de la ciudad de Tunja, Colombia, Juan de Castellanos, quien vivió cinco años aproximadamente en la isla de Cubagua y once en la isla de Margarita, en total dieciséis años: desde 1539 hasta 1555 en el hoy territorio neoespartano, en una de las octavas rimas de sus Elegías respecto al tema en comento, anota: Tienen sus secas playas una fuente/ al oeste do bate la marina,/ de licor aprobado y excelente/ en el uso común de medicina:/ el cual en todo tiempo de corriente/ por cima de la mar se determina/ espacio de tres leguas, con las manchas/ que suelen ir patentes y bien anchas/ (Castellanos, Juan, 1962. Elegía XIII, Canto I, verso 7. Pág.: 106).

Con fecha 30 de abril de 1539, fue exportado con destino a la Península Ibérica el primer “barril” de petróleo crudo venezolano (en este caso, una “barrica de madera de las usadas para transportar el vino”) extraído del mene cubagüés a bordo de la nao Santa Cruz enviado por Francisco de Castellanos, tesorero de la Nueva Ciudad de Cádiz de Cubagua, a las autoridades metropolitanas con la finalidad de que fuese utilizado para el tratamiento de la dolorosa afección de naturaleza artrítica conocida como Gota que aquejaba con bastante frecuencia al emperador Carlos V (Sequera, A.J., 1997: 21. Véase también, ANCA, 24, Italia, 2016).

Exceptuando esta referencia sobre el manadero natural de la isla de Cubagua, durante el resto del período colonial no hemos encontrado, hasta el momento presente, otras informaciones sobre la presencia de hidrocarburos en el territorio insular. No obstante, próximo a este espacio geográfico, durante el año de 1799, Alejandro de Humboldt, hace mención a la existencia de un manantial de petróleo en “el Estado Nueva Andalucía, parroquia de Araya, cerca del golfo de Cariaco” (Tejera, Miguel, Venezuela Pintoresca e Ilustrada [1986], citado por Arráiz Lucca, R., 2016).

La entrega de concesiones para la explotación de minerales e hidrocarburos contenidos en el subsuelo del territorio venezolano, comienza en los albores del siglo XX durante la gestión gubernamental de Cipriano Castro. Cabe señalar que, sobre la base de lo establecido en la Ley de Minas correspondiente al año de 1906, tales concesiones “estaban exoneradas de la cancelación de cualquier impuesto estatal (sic) o municipal, permitiéndoseles además el traspaso a compañías nacionales o extranjeras domiciliadas en Venezuela” (Gómez Ysea, G., 2013: 92). Sin embargo, este derecho otorgado por el Estado a un particular para ejercer alguna acción vinculada con la actividad petrolera se regía, al igual que en la actualidad, por el denominado Sistema Dominial, a saber: “el Estado detenta la propiedad de los Hidrocarburos, explota directamente el recurso y otorga concesiones a terceros obteniendo mayores beneficios para el país. Cuando el Estado otorga una concesión, el beneficiario no obtiene la propiedad de la mina o yacimiento de hidrocarburo, solo obtiene un derecho de explotación de estos” (Peralta Sánchez, K., 2009: 10). Es decir, sobre la base del principio de Adquisición Minera, “el propietario del suelo no lo es del subsuelo el cual pertenece al Estado”.

Sobre la base de ese principio, con fecha 15 de enero de 1907, el mencionado presidente Castro otorgó una concesión al señor Carlos Maldonado Romero para explotar los yacimientos de asfalto y petróleo que pudiesen hallarse en la isla de Cubagua por un período de veinticinco años. Sin embargo, dos años después, con fecha 25 de enero de 1909, estos derechos fueron declarados sin fundamento por parte del Ministerio de Fomento por cuanto el concesionario, señor Maldonado Romero, no llegó a realizar ninguna de las prospecciones geológicas contempladas en el contrato establecido entre ambas partes (Mata García, L., 2003).

Posteriormente, durante el año de 1910, un grupo de técnicos de la compañía Venezuelan Development Co. Ltd., estudiaron los afloramientos superficiales de este hidrocarburo tanto en la isla de Cubagua como en la Laguna de Boca Chica localizada en la península de Macanao sin que se llevaran a cabo las perforaciones exploratorias de rigor (Ibidem).

Cabe destacar que esta compañía, la Venezuelan Development, era de origen británico y sus representante legales en Venezuela fueron los señores N.G. Burch y John Allen Tregelles, este último, beneficiario de una de las concesiones de mayor extensión territorial históricamente concedidas por el Estado venezolano: 27 millones de hectáreas, la cual fue otorgada el 10 de diciembre de 1910 y conocida con el nombre de Concesión Tregelles.

Volviendo al tema que nos ocupa, después de haber transcurrido dos años, en el mes de marzo de 1912, los geólogos Franklin Prout y Pike Henley, realizaron diversos estudios exploratorios tanto en la isla de Cubagua como en la isla de Margarita, cuyos respectivos territorios para ese momento histórico formaban parte de la concesión otorgada a la Caribbean Petroleum Company. Una de las recomendaciones propuestas por los citados técnicos fue la adquisición de 500 hectáreas de terreno en los alrededores de la mencionada Laguna de Boca Chica, desconociéndose si dicha operación de compraventa fue debidamente realizada (Ibidem).

Respecto a la compañía Caribbean Petroleum Company, resulta importante presentar un breve historial de la misma. Veamos:

Se trataba de una empresa establecida en la ciudad de Nueva York desde el año de 1911 para la exploración y explotación de hidrocarburos, subsidiaria de la General Asphalt of Philadelphia la cual, a través de otra de sus filiales, la New York and Bermúdez Company, constituida en la ciudad de Nueva York el 24 de octubre de 1885, había iniciado desde el año de 1887 la explotación del depósito de asfalto considerado como el de mayor reserva mundial de esa variedad de petróleo: el Lago de Guanoco, conocido también como Lago Bermúdez, ubicado en el municipio Benítez del estado Sucre (Cfr. Malavé, J., 2009: 17. Lieuwen, E., 2016: 20 y ss).

Durante el año de 1912, el gobierno de Juan Vicente Gómez después de haber revertido a la Nación la concesión cedida a J.A. Tregelles, la otorgó nuevamente al Dr. Rafael Max Valladares quien, para ese momento, se desempeñaba como representante legal de la empresa General Asphalt, con la finalidad de explorar y explotar los hidrocarburos contenidos en el subsuelo del espacio geográfico cedido. La extensión territorial de la citada concesión fue prácticamente similar a la de su antecesor: 27 millones de hectáreas aproximadamente, las cuales cubrían doce estados de la República además del Territorio Federal Delta Amacuro. Nueva Esparta, fue una de las doce entidades federales que formaban parte de la aludida cesión. Lo interesante de esta transacción fue que apenas transcurrido solo dos días de haberse suscrito el contrato en referencia, tales derechos fueron cedidos de manera inmediata por el Dr. Valladares a una subsidiaria de la Compañía General Asphalt: la Caribbean Petroleum Company (Betancourt, R., 1986:41. Véase también, Marín Ch., D., 2012: 25). Ello explica porque los geólogos Prout y Henley, anteriormente nombrados, realizaron los estudios correspondientes en los territorios insulares de Cubagua y Margarita pues tales espacios habían sido adjudicados a la empresa Caribbean.

Como consecuencia de ese traspaso conocido como la “Concesión Valladares”, se generaron numerosos reclamos por los

representantes legales de otras compañías petroleras de origen extranjero. Uno de ellos fue el del ciudadano norteamericano Harry W. Schumacher, personaje de especial significación en lo que respecta a la actividad minera insular (1), quien demandó ante la Corte Federal y de Casación la nulidad de esta negociación; sin embargo, la sentencia de esa Instancia legislativa fue “negar la cualidad e interés del acto”. En virtud de ello, varios representantes del Foro público venezolano consideraron que esos contratos eran “jurídicamente inexistentes” (Betancourt, R., 1986: págs. 20 y 42. Véase también, Martínez A., 1986: 84).

Durante el año de 1913, el grupo británico-holandés: Royal Dutch-Shell, adquirió el control total de la mencionada Caribbean Company mediante el pago de U.S. \$ 1.500.000 y una participación o royalty del 8% (Betancourt, R., 1986: 44). Es menester destacar, sobre la base de nuestras indagaciones realizadas personalmente en el Registro Principal del estado Nueva Esparta, que dicha compañía fue presentada en el Registro de Comercio estatal de acuerdo con el contenido del documento siguiente:

Con fecha 14 de junio de 1915, por intermedio del Sr. Lewis Jefferson Proctor, mayor de edad y de profesión ingeniero, fue registrada la Compañía The Caribbean Petroleum Company, la cual, sobre la base de los dispuesto en el Código de Comercio publicado en la Gaceta Oficial N° 11.510 correspondiente al 11 de enero de 1912 y la Gaceta Municipal del Distrito Federal, N° 1.587, fue inscrita en el Juzgado de Primera Instancia en lo Civil, Mercantil y Criminal, Jurisdicción Mercantil en La Asunción. 14 de junio de 1915, 106° y 57°. Inscrita en el Registro de Comercio de este Tribunal con el número uno (Registro Principal).

Durante el mes de mayo del año de 1921, al señor Pedro Vicente Navarro, le fue concedida la autorización correspondiente para la explotación del petróleo contenido en el subsuelo cubagüés. Igualmente, al año siguiente de 1922, también le fue autorizada una cesión del mismo espacio geográfico al señor José María Merchán, pero ambas concesiones caducaron pues no realizaron ningún tipo de actividad tanto exploratoria como extractiva (Martínez, A., 1986: 66 y 67. Véase también, Mata García, Luis, 2003).

Después de estas fallidas experiencias, durante el mes de julio del año de 1937, según la Gaceta Oficial N° 19302, le fue otorgada al señor Gonzalo Senior la concesión para explotar los posibles yacimientos petroleros existentes en la isla de Cubagua. A tales efectos, se constituyó la Compañía Anónima Yacimientos Petrolíferos de Cubagua. Así, en el año de 1939, el geólogo Philips Andrews, realizó el primer estudio relacionado con esa materia en dicha ínsula el cual arrojó como resultado la presencia de un “manadero de petróleo de 15° API” (Mata García, L., op.cit.). Es decir, que de acuerdo con la escala API cuya aplicación permite medir la densidad del crudo (petróleo en su estado natural) en comparación con el agua, se trataría de un petróleo de los llamados livianos.

Durante ese mismo año de 1939, la empresa Socony Vacuum Company inició la perforación para la C.A. Yacimientos de Cubagua, del primer pozo exploratorio en ese territorio insular llamado el Cubagua I, el cual alcanzó una profundidad de 1424,5 metros siendo abandonado el 18 de junio de 1940 (Ibídem). Transcurrido un mes, el 18 de julio de ese año, empezó la perforación del Cubagua II y al llegar a los 1572 metros, también fue abandonado porque como ocurrió con el anterior, “ninguno de los dos pozos alcanzó las arenas con potencialidades petrolíferas” (Ibídem).

Es menester señalar que la empresa Socony Vacuum Company, constituida en la ciudad Nueva York, USA, en el año de 1934, era subsidiaria de la Standard Oil de Nueva York fundada en Cleveland en 1862 por el señor John D. Rockefeller. Durante el año de 1966, la Socony Vacuum Company, cambió su denominación por la de Mobile Oil y actualmente se conoce como la compañía Exxon Mobile.

En lo que concierne específicamente a la isla de Margarita respecto a la presencia de hidrocarburos contenidos en el subsuelo de su espacio geográfico, además del resumidero superficial de petróleo en el área de la Laguna de Boca Chica ubicada en la península de Macanao el cual fuese mencionado en el año de 1910 por los técnicos de la empresa Venezuelan Development Co. Ltd. tal como lo hemos anotado en párrafos anteriores, también fue localizado otro depósito importante por el ingeniero Charles F. Z. Caracristi quien, en su artículo publicado en la Revista de Ingeniería y Minería de Nueva York, informa que en el año de 1916 descubrió un Mene en la Punta de Arenas de Macanao, Isla de Margarita, “lo cual podría dar esperanzas para descubrir depósitos de petróleo en el área” (Martínez R., A., 1986: 64).

Asimismo, durante el año de 1922, fue cedido para la exploración y explotación de hidrocarburos las tierras correspondientes a la localidad conocida como Sitio de Suárez, perteneciente al actual municipio Francisco Esteban Gómez. Sobre el particular, leamos el contenido del documento siguiente:

Yo, Alfredo García, comerciante domiciliado en la ciudad de Caracas, República de Venezuela, de tránsito en esta ciudad y procediendo en mi carácter de apoderado de los señores: Juan Francisco, Rosario María y Buenaventura González, según poder que tienen otorgado ante el Juzgado del Municipio Sucre en 28 de abril de 1922 anotado bajo el N°7, folio 6 del Registro de Poderes [...] y Fernando Rojas, según poder otorgado ante el Juzgado del Municipio Sucre, Nueva Esparta, con fecha 26 de septiembre de 1923, anotado bajo el N°1, al folio 1 y su vuelto del Registro de Poderes. Por el presente documento, declaro: que cedo y traspaso con pleno dominio libre de todo gravamen a la MAGDALENA SANTANDER OIL FIELDS CORPORATION, domiciliada en Nueva York, 165, Broadway, Sociedad Anónima debidamente organizada y existente con arreglo a las leyes del Estado de Delaware, EE.UU. de América, todos los derechos que correspondan a mi mandante en los permisos de exploración de petróleo, gases naturales y demás minerales hidrocarbureados concedidos por el Ministro de Fomento de los EE.UU. de Venezuela, con fecha 6 de febrero de 1922, en los terrenos de las posesiones propiedad de mis mandantes ubicados en el Distrito Gómez del Estado Nueva Esparta, denominados y aliterados así: Sitio de Suárez [...].

El precio de esta cesión es la cantidad de cien Bs. Oro venezolano en dinero efectivo (Negrillas del autor) que he recibido del cesionario a mi completa y entera satisfacción legal de todos los derechos arriba expresados con el otorgamiento de la presente escritura, más una participación del 2 ½ por ciento de la producción bruta del mineral [...] Para todo lo referente a esta negociación, las partes han convenido designar a la ciudad de Caracas, capital de la República de Venezuela, como domicilio. Y yo, Antonio Andújar, mayor de edad, comerciante, domiciliado en la ciudad de Nueva York, EE.UU. de América, en mi carácter de Presidente de la antes mencionada Magdalena Santander Oil Fields Corporation, para cuyo caso fui (sic) debidamente electo en sesión de la Junta Directiva de la Compañía celebrada el día 22 de enero de 1924, según consta en las minutas respectivas, declaro que acepto en todas sus partes la cesión anterior y obligo a la Compañía que represento por la parte que le concierne y que le sustituye en las obligaciones y derechos que correspondían al cedente por virtud del permiso objeto de la presente cesión. El papel sellado y las estampillas correspondientes serán inutilizadas en el acto de protocolización del presente documento por ante el Registro respectivo. Nueva York, 25 de enero de 1924 (Tomado textualmente de Quijada de González, E., 1998: 263).

De esta manera, grosso modo, hemos realizado este sucinto recuento histórico sobre la presencia y explotación de hidrocarburos en el actual espacio geográfico neoespartano. Se trata de una materia que amerita ser estudiada con mayor dedicación y rigurosidad académica. Es necesario, en virtud de su importancia, profundizar no solo sobre este aspecto en particular, sino también sobre la presencia y papel desempeñado por el hombre insular desde los albores del siglo XX en la Historia del Petróleo Venezolano. De esos hombres de sol y de sal, ‘hacedores’ de los pueblos que surgieron y se desarrollaron a la vera de los yacimientos petroleros e igualmente, de esos mismos hombres pioneros y activos participantes en las primeras organizaciones del movimiento sindical propio de esta industria venezolana.

NOTAS: (1) El ciudadano norteamericano, ingeniero de minas, Harry W. Schumacher, tuvo una destacada actuación en el desarrollo de la actividad extractiva de minerales en el territorio insular llevada a cabo en las primeras décadas de la centuria pasada. Fue el último gerente de la Margarita Minning and Manufacturing Company encargada de la explotación de la magnesita contenida en los depósitos existentes en el subsuelo de las localidades: Boquerón, La Constanza y Loma de Guerra, ubicadas en el municipio Francisco Antolín del Campo del estado Nueva Esparta (Villalba Villalba, L., en Moya González, R., 2004: 44). Durante el año de 1942, estuvo residenciado en la ciudad de Porlamar tal como consta en el Registro de Licencias expedidas por la Presidencia del Estado Nueva Esparta para el tránsito de ciudadanos extranjeros:

“Licencia N° 24. Fecha: 21-VII-1942. Harry W. Schumacher, norteamericano, ingeniero minero de 52 años, casado se le autoriza el traslado a la ciudad de Caracas por vía aérea” (Fuente: Registro de Licencias Expedidas para el Tránsito de Extranjeros, Presidencia del Estado Nueva Esparta. La Asunción, 18 de mayo de 1942).

Es menester mencionar que el abogado, diplomático y poeta, José Tadeo Arreaza Calatrava (1882-1970), nativo de la población de Aragua de Barcelona del estado Anzoátegui, autor de un importante repertorio poético entre los cuales destacan: Canto a Venezuela, Canto a Carabobo y uno muy especial, Canto al Ingeniero de Minas, el cual fue dedicado al ingeniero Harry W. Schumacher con quien mantuvo una excelente relación amistosa durante el tiempo que estuvo residenciado en la Isla de Margarita ejerciendo su profesión de abogado y también actuando responsablemente como Juez. No tenemos la fecha exacta de su permanencia en el territorio insular, pero suponemos que haya sido durante el primer lustro de la década correspondiente a los años veinte de la centuria pasada. Su obra poética se inscribe en la corriente conocida como modernismo y en lo que respecta al Canto de interés para este escrito, permítome transcribir algunos fragmentos de sus extensos versos. Leamos:

CANTO AL INGENIERO DE MINAS

A, Harry W. Schumacher

Frente al Guayamurí, de cuya testa
Melenuda guedejas de vapores
Desgréñanse a los vientos; frente al grande
¡Matasiete, triunfal nuncio del Andel;

[...] ¡Paraguachí, con su dulzura de cañal:
Aquí, donde mi vida testimonia
Resabios del asceta y del guerrero,

[...]Yo, que pongo mi sangre en lo que digo
Y con bravo candor de misionero
Vírgenes tierras a sembrar me obligo,
Hoy, buen patriota, quiero,
Para un hombre del Norte, buen amigo,
Cantar mi libre Canto al Ingeniero [...]

¡Perforadora, horada! [...] ¡Ya el petróleo

se lanza en chorro altísimo de fuego!
¿Unción de las labores? ¿Aureo riego?
¿Crisma del diablo? [...] ¡Es tuyo el virgen óleo
de tus dulces entrañas, Venezuela!

¡Cava, pico tenaz! El más oscuro
Socavón de minero,
Mientras más hondo, entraña más futuro

[...] ¡Oh Ingeniero!
Topo de uñas de acero, [...]
¡y el pico es tan tenaz, tan impasible,
que el diámetro terráqueo cava entero!
De pronto, al filo préndese un lucero:
¡la antípoda de luz, el combustible
solar, Dinamo puro, indeficiente,
que alumbrará la Casa de los Hombres!
(San José de Paraguachí o Antolín del Campo, Isla de Margarita. Octubre, 1923).
(Barnola, P.P., 2002: 300-308).

Bibliografía

Fuentes primarias impresas

Registro Principal del estado Nueva Esparta: Juzgado de Primera Instancia en lo Civil, Mercantil y Criminal. La Asunción, 14 de junio de 1915.

Archivo de la Gobernación del estado Nueva Esparta: Registro de Licencias expedidas para el Tránsito de Extranjeros. Presidencia del Estado. La Asunción: 18 de mayo de 1942.

EE.UU. de Venezuela. Juzgado de Primera Instancia. Sala Civil y Mercantil. La Asunción, 28 de septiembre de 1948.

Cedulario de la Monarquía Española relativo a la Isla de Cubagua, 1523-1550. Tomo I. Caracas: Biblioteca de la Academia de Ciencias Políticas y Sociales. Serie: Los Siglos Provinciales N°3. 1984.

Fuentes bibliobemerográficas

Arráiz Lucca, Rafael (2016): El petróleo en Venezuela. Una historia Global. Caracas: Editorial Alfa. Biblioteca Rafael Arráiz Lucca, N° 13.

Bstnola, Pedro Pablo, S.J. (2002): Las cien mejores poesías líricas venezolanas. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello.

Betamcpiirt, Rómulo (1986): Venezuela, Política y Petróleo. Caracas: Monte Ávila Editores. Colección Tiempo de Venezuela.

Castellanos, Juan de (1962): Elegías de Varones Ilustres de Indias. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia. Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela (Introducción y Notas de Isaac J. Pardo).

Fernández Oviedo y Valdés, Gonzalo ([1535-1537] 1973): Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Océano en Enciclopedia de Venezuela, Tomo I. Caracas: Editorial A. Bello, S.A.

Gómez y Ysea, Giovanni (2013): “La Historia de la Política Petrolera en Venezuela” (Trabajo de Grado para optar al Título de Doctor en Ciencias Sociales) Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Doctorado en Ciencias Sociales.

Lieuwen, Edwin (2016): Petróleo en Venezuela. Una Historia. Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Rana. Biblioteca: Juan Pablo Pérez Alfonzo.

Malavé, José (2009): Una ilusión de modernidad: Los negocios de EE.UU: en Venezuela durante la primera mitad del siglo XX. Caracas: IESA.

Marín CH., Douglas (2012): La oscura historia tras el petróleo venezolano. Caracas: Editorial Arte. PDVSA: Gerencia General de Planificación y Gestión de Refinación.

Martínez, Anibal R. (1986): Cronología del Petróleo Venezolano. Caracas: Ediciones del CEPET (Centro de Información y Adiestramiento Petrolero y Petroquímico).

Mata García, Luis (2003): Notas Historiales sobre Geología del Petróleo en Margarita y en Cubagua. IMATA 2000@yahoo.com.

Moya González, Ricardo (Comp., 2004): Materiales para la conformación histórica del Municipio Antolín del Campo. Por-lamar: Editorial Pontevedra, C.A.

Núñez, Enrique Bernardo (2011): Cubagua. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana. Biblioteca Enrique Bernardo

Núñez. Edición, introducción y notas de Alejandro Bruzual.

Peralta Sánchez Karenia (2009): “Efectos impositivos de la migración de los Convenios Operativos a Empresas Mixtas”. Trabajo Especial de Grado para optar al Grado de Especialista en Derecho Financiero. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello. Área de Derecho. Especialidad en Derecho Financiero.

Quijada de González, Esther (1998): Por los caminos de Los Hatos. Contribución para el conocimiento de su Historia. Por-lamar: Gráficas Internacional.

Sequera Armando José (1997): Agenda del Petróleo en Venezuela. Caracas: Alfadil Ediciones. Colección: Ameritextos.

Vila, Marco Aurelio (1998): La Venezuela que conoció Juan de Castellanos. Siglo XVI (Notas Geográficas). Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia. Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela, N° 238.

RESEÑAS

Corona Calcaño, Iván (2012). *La muralla constelada*. Caracas: Fundación Casa Nacional de las Letras “Andrés Bello”.

Celso Medina
Universidad Pedagógica Libertador-
Instituto Pedagógico de Maturín.
medinacelso@gmail.com



Iván Corona Calcaño inscribe su poesía en una tradición poco explorada en Venezuela: la del poema máscara, cuyos exponentes más destacados son José Antonio Ramos Sucre, Elí Galindo y Francisco Pérez Perdomo. Su acción poética se sostiene sobre dos elementos esenciales: cierto tono narrativo y la creación de atmósferas forjadas con correlatos míticos e históricos. *La Murallada constelada*, ganador de la mención poesía de la Bienal Literaria Cruz Salmerón del año 2012, invoca al poeta y antropólogo francés, Victor Segalen y al mismo Ramos Sucre. Con ellos urde su trama poética.

Lo interesante es cómo Corona Calcaño tensa su yo poético con una realidad histórica, que sirve de señuelo para introducirnos en lo que no dudaríamos en llamar un pensamiento poético con una filosofía de paradojas. Su primera parte, Cartografía del imperio se arma con un relato que tiene como trasfondo la imagen del antropólogo francés. La geografía que intenta cartografiar es una cantera de signos para el extravío. El ser que está ahí se arroja con gozo hacia una mística que celebrará el despojo de lo real, para hundirse en la humildad mística. Los poemas son inscripciones para el naufragio. Quien entre a este laberinto se detendrá en el centro donde se encuentran los cuatro ríos (los horizontes) no con la esperanza de darle feliz término al camino recorrido; hará más bien como Cavafis, procurará que el camino sea largo, tan largo que tenga como norte el infinito.

El poeta dirá:

Estos son los caminos del imperio, vastos como los cuatro ríos.

Para el viajante que no los conoce bien, todos tienen una dirección precisa e inequívoca, pero quien los recorre todos los días sabe que estos caminos se confunden y llevan hacia rumbos desconocidos e inesperados.

El poeta viajante de Coronado Calcaño es un héroe de la levedad que trasciende a un cielo que no existe en el arriba, sino en la raíz de la vida.

El poeta toma el cuerpo de un príncipe guerrero, que presta su máscara para decir:

Que se olviden mis talentos, mi dulzura para el canto, la suavidad de mis gestos, y que, como al ejército del príncipe, se atri-

buya con perplejidad mi conquista de su corazón, solo al cielo.

Se trata de un deseo de escindirse para recuperarse en un cosmos más trascendente que el pobre cuerpo del hombre histórico, condenado a vivir atado a las hazañas y a los elogios. Por ello, ese príncipe poeta tiene claro donde está su reino:

Por esta razón el emperador ha llamado a su trono la montaña.

El poeta es, entonces, un escrutador, su camino no está hecho de senderos, sino de signos-enigmas. Y su yo es discreto y solo se asoma para celebrar el viaje de los gozosos extravíos.

El Poema “Los diez soles” habla de la luz como un escándalo, como resplandor que enceguece, por lo que la tarea del poeta príncipe es ir poco a poco venciendo a los soles, para quedarse con uno: el que garantiza la modesta luz refugiada en “la noche guardiana de todas las riquezas”.

La segunda parte de este poemario, “El reino sin marca”, precedido de un epígrafe de Ramos Sucre, que tematiza “la mansión hermética”, pierde el tono de narratividad de la primera parte, pero gana en hondura reflexiva. Reúne poemas brevísimos, de aliento aforístico, que lleva a extremos el juego de las paradojas, insistiendo en la imagen de la luz. Uno de esos poemas dice:

Con tiniebla se alumbraba otra tiniebla
mas cómo ha de alumbrarse luz con luz.

Apaga todos tus fuegos y aún la estrella más tenue habrá de cegar todo el país.

Estos versos postulan una poesía como videncia, en el más claro puente con Rimbaud. ¿Pero qué ve el poeta?

Quizás un vacío pleno de vitalidad raigal, donde montaña y cielo son dos cimas que se hermanan para ofrecernos el espectáculo de la naturaleza y sus enigmas.

“La llama fatua del trópico”, así titula la última parte de su poemario Coronado Calcaño. Sigue tramando paradojas, ahora con la materialidad de la luz, procurando aterrizar en el candente trópico. El fuego que purifica no es el que quema, sino el que ilumina los enigmas no para comprenderlo, sino para acentuar el goce de los infinitos. El poema “Casa” nos habla de ese fuego iluminante:

“Casa”

Que el poema sea
como la casa y su hechizo espacio ganado a la intemperie y al incendio
que sea como la pobre llama que enciende el hombre contra la rica llama del país
que tiembla que vacila
como el hilo de los amantes hilo roto en el milagro.

Este poemario da cuenta de ideas tramadas con una reflexión imaginativa, que recorren los versos sin imágenes altisonantes ni metáforas estridentes. La poesía fluye aquí, con la modestia de quien solo quiere dejar constancia de que vive en este mundo. El autor parece conseguir más consuelo en las máscaras de viejos poetas y tradiciones, que en una realidad que quiere acallarnos el sentimiento.

La Literatura Otra

James Joyce
(Irlanda, (1882-1941))

James Joyce es uno de los autores que mayor esfuerzo hizo para revolucionar la novela y el cuento contemporáneo. Nacido en Irlanda en 1882, educado por los jesuitas, su obra literaria no se escapa a sus avatares biográficos. Por sus novelas y cuentos desfila el complejo mundo de su país y de su relación con Inglaterra, Europa y con la Iglesia. Su ironía tiene la sutileza de un veneno acaramelado, pues se refugia en una aparente superficialidad para explayar su visión de mundo. Sus tres obras fundamentales son grandes hitos de la literatura universal: *Dublineses*, *Retrato de un artista adolescente* y *Ulises*. El cuento “Los muertos” es un ejemplo ilustrativo de ese complejo ideológico de Joyce, quien murió, a los 58 años en Zürich, Suiza.



Los muertos

James Joyce

Traducción: Eduardo Gasca

Lily, la hija del conserje, literalmente ya no podía más con sus pies. No había terminado de introducir a un caballero en el pequeño cuarto auxiliar detrás de la oficina en la planta baja, para ayudarlo a quitarse el abrigo, cuando ya la gangosa campanilla de la puerta de entrada repicaba escandalosamente de nuevo y ella tenía que salir a la carrera hasta el zaguán para hacer entrar a otro invitado. Menos mal que no le tocaba atender también a las damas. Ya la señorita Kate y la señorita Julia habían pensado en eso y convirtieron el baño que quedaba escaleras arriba en un vestidor para damas. La señorita Kate y la señorita Julia estaban allí, chismeando y riéndose y ajetreando, tropezándose en lo alto de las escaleras, para asomarse sobre la baranda a mirar abajo y preguntarle a Lily quién había llegado.

El baile anual de las señoritas Morkan constituía siempre un gran acontecimiento. A él asistían todos sus conocidos, los miembros y las viejas amistades de la familia, los miembros del coro de Julia, todas las alumnas de Kate con edad suficiente e incluso también algunas alumnas de Mary Jane. Ni una sola vez había resultado un fracaso. Año tras año, hasta donde la memoria alcanzaba, había culminado en espléndido estilo; desde cuando Kate y Julia abandonaron la casa en Stoney Batter tras la muerte de su hermano Pat, llevándose a vivir con ellas a Mary Jane, su única sobrina, en la sombría casa estirada en Usher's Island, cuya parte de arriba les había arrendado el señor Fulham, el comerciante en granos de la planta baja. Eso fue cuando menos unos treinta años atrás. Mary Jane, que en ese entonces era una niña a la que ni siquiera le habían alargado la falda, era ahora el pilar de la casa porque tocaba el órgano en la iglesia de Haddington Road. Había pasado por la Academia y todos los años daba un concierto de sus alumnas en la sala de arriba del Antient Concert Rooms. Muchas de sus alumnas pertenecían a las familias más acomodadas de la línea que va de Kingstown a Dalkey. Con todo y lo viejas que estaban sus tías también aportaban. Julia, a pesar de sus canas, aún era la primera soprano en la iglesia de Adán y Eva, y Kate por lo débil que estaba como para andar por ahí, daba clases de música para principiantes en el viejo piano vertical del cuarto del fondo. Lily, la hija del conserje, les hacía las tareas del hogar. Aunque llevaban una vida modesta practicaban la buena mesa; lo mejor de lo que se consiguiera: buenos cortes de solomillo, té de a tres chelines y cerveza negra embotellada de primera calidad. Y como Lily rara vez cometía un error en lo que se le ordenaba comprar, se llevaba bien con sus tres señoras. Eran quisquillosas, eso era todo. Pero la única cosa que no toleraban eran las respuestas insolentes.

Por supuesto que ellas tenían una buena razón para ser quisquillosas en una noche como aquella. Ya eran mucho más de las diez y aún no había ninguna señal de Gabriel y su esposa. Además de que tenían un miedo terrible de que Freddy Malins pudiera presentarse borracho perdido. Por nada del mundo querían que alguna de las alumnas de Mary Jane pudiese verlo bajo la influencia del alcohol; y cuando él estaba así resultaba muy difícil de manejar. Freddy Malins siempre llegaba tarde, pero se preguntaban qué podría estar demorando a Gabriel; y eso era lo que las llevaba cada dos minutos a asomarse por sobre la baranda para preguntarle a Lily si Gabriel o Freddy habían llegado.

—Ay, señor Conroy, le dijo Lily a Gabriel cuando le abrió la puerta, la señorita Kate y la señorita Julia ya pensaban que ustedes no iban a llegar nunca. Buenas noches, señora Conroy.

—Apuesto a que sí, dijo Gabriel, pero ellas olvidan que a esta esposa mía le lleva tres horas mortales vestirse.

De pie sobre el felpudo se sacudió la nieve de las galochas mientras Lily condujo a su esposa al pie de las escaleras y gritó:

—Señorita Kate, aquí está el señor Conroy.

Kate y Julia bajaron las escaleras dando tumbos al unísono. Ambas besaron a la esposa de Gabriel, dijeron que ella debía estar muerta en vida del frío y preguntaron si Gabriel había venido con ella.

— ¡Aquí estoy, hijo y seguro como el cartero, tía Kate! Suban ustedes, yo las sigo, gritó Gabriel desde la oscuridad.

Siguió restregando los pies vigorosamente mientras las tres mujeres subían las escaleras riendo, rumbo al vestidor de las damas. Una delgada franja de nieve cubría como con una capa las hombreras de su abrigo y como con cubiertas blancas las punteras de las galochas; y mientras los botones de su abrigo se deslizaban con un ruido chirriante dentro de los ojales endurecidos por la nieve, de entre los pliegues y dobleces se escapaba el aire frío y fragante del mundo de puertas afuera.

— ¿Está nevando otra vez, señor Conroy? preguntó Lily.

Lo había precedido para ayudarlo a quitarse el abrigo en el recibo. Gabriel sonrió al escuchar las tres sílabas con que ella pronunciaba su apellido y la miró. Era una muchacha esbelta en pleno desarrollo, de semblante pálido y cabello del color del heno. La luz de gas del recibo la hacía lucir más pálida todavía. Gabriel la conocía desde que era una niña que se sentaba en el último escalón a acunar una muñeca de trapo.

—Sí, Lily, respondió, y pienso que va a ser así toda la noche.

Levantó la vista al cielorraso del recibo que se sacudía con el impacto y el deslizamiento de los pies en el piso de arriba, escuchó por un momento el piano y luego observó cómo la muchacha doblaba cuidadosamente su abrigo para depositarlo en el extremo de un estante.

–Dime, Lily, dijo en tono amistoso, ¿todavía vas al colegio?

–Oh, no, señor, yo dejé el colegio hace más de un año.

–Ah, dijo Gabriel jovialmente, entonces supongo que uno de estos días iremos a tu casamiento con tu noviecito, ¿no?

La muchacha le devolvió la mirada por encima del hombro y dijo cargada de amargura:

–Los hombres de ahora son pura palabrería y ver que pueden conseguir de una.

Gabriel se puso rojo como si sintiese haber metido la pata, sin mirarla se sacó las galochas sacudiendo los pies, y se puso a sacarles lustre a sus zapatos de patente frotándolos activamente con la bufanda.

Era un joven robusto bastante alto. El color vivo de sus mejillas ascendía parejo hasta la frente, donde se esparcía en unos cuantos parches rojo pálido informes, y en su cara lampiña centelleaba sin cesar la montura pulida y los aros dorados relucientes de los lentes que protegían sus ojos delicados e inquietos. Peinaba con la raya al medio su brillante pelo negro cepillado formando una gran curva detrás de las orejas, donde se rizaba ligeramente por debajo del surco que le dejaba el sombrero.

Cuando terminó de sacarles brillo a los zapatos se enderezó y tiró de su chaleco hasta ajustarlo más a su cuerpo rollizo. Entonces sacó rápidamente una moneda del bolsillo.

–Ah, Lily, dijo, deslizándosela en las manos, estamos en Navidad, ¿no es así? Bueno, aquí tienes un pequeño...

Caminó rápidamente hacia la puerta.

– ¡Ay, no, señor! gritó la muchacha, yendo tras él. De verdad, señor, no puedo aceptarlo.

– ¡Es Navidad! ¡Es Navidad! dijo Gabriel casi trotando hacia las escaleras y haciendo gestos con la mano como restándole importancia.

Al ver que ya había alcanzado las escaleras la muchacha le dijo en voz alta:

–Bueno, gracias, señor.

Aguardó ante la puerta cerrada del salón a que finalizara el vals, escuchando las faldas barrerse contra ella y el arrastrarse de lo pies. Todavía estaba perturbado por la réplica brusca y amarga de la muchacha. Lo había cubierto de un abatimiento que trató de disipar arreglándose los puños de la camisa y el nudo de la corbata. Luego sacó un trozo de papel del bolsillo del chaleco y le echó un vistazo a los apuntes que había hecho para su discurso. Estaba indeciso acerca de los versos de Robert Browning porque temía que resultasen estar muy por encima del nivel de sus oyentes. Sería mejor alguna cita de Shakespeare o de las *Melodías* de Moore. El taconeo tan poco delicado de los hombres y el arrastre de las suelas le recordaban que no compartían un mismo nivel de cultura. No haría otra cosa que el ridículo citándoles poesía que ellos no podrían comprender. Pensarían que estaba haciendo alarde de su educación superior. Fracasaría con ellos como había fracasado con la muchacha en el recibo. Se había equivocado de tono. Su discurso entero era una equivocación de comienzo a fin, un fracaso total.

En ese preciso instante sus tías y su esposa salieron del vestidor de las damas. Sus tías eran dos ancianas menuditas vestidas con sencillez. La tía Julia era unos pocos centímetros más alta. Su pelo peinado hacia atrás por sobre la parte superior de las orejas era gris; y también gris, con sombras más oscuras, el alargado rostro flácido. Aunque era de contextura robusta y de porte erguido, sus ojos cansinos y los labios entreabiertos le daban la apariencia de una mujer que no sabía dónde estaba o hacia dónde iba. La tía Kate era más vivaz. Su rostro, más saludable que el de su hermana, era todo grietas y arrugas, como una manzana roja marchita, y su pelo, peinado en el mismo estilo pasado de moda, no había perdido el color de la nuez madura.

Ambas besaron cariñosamente a Gabriel. Él era su sobrino favorito, el hijo de su hermana mayor difunta, Ellen, que se casó con T.J. Conroy, empleado de Puertos y Muelles.

–Gretta me dice que no van a alquilar un coche para regresar a Monkstown esta noche, Gabriel, dijo la tía Kate.

–No, dijo Gabriel, volteando hacia su esposa, ya tuvimos suficiente con lo que nos pasó el año pasado, ¿no es así? ¿Tía Kate, te acuerdas del resfriado que Gretta consiguió con eso? Las ventanillas del coche traqueteando por todo el camino y el viento del este metiéndose dentro en cuanto pasamos Merrion. Gretta agarró un resfriado tremendo.

La tía Kate frunció el ceño con gravedad y asintió con la cabeza a cada palabra dicha.

–Así es, Gabriel, así es, dijo. Hay que extremar el cuidado.

–Pero si fuese por la Gretta esta, dijo Gabriel, ella volvería a casa caminando en la nieve, si la dejan.

La señora Conroy rio.

–No le hagas caso, tía Kate, dijo. De verdad que él es un fastidioso terrible. Se la pasa obligando a Tom a que se ponga anteojos verdes para leer por la noche y haciéndolo levantar pesas, y forzando a Eva a comerse las gachas. ¡La pobre niña! ¡Y ella que simplemente odia hasta el verlas!... ¡Ah, pero no adivinarían nunca lo que me hace ponerme ahora!

Le entró un ataque de risa y miró a su marido, cuyos ojos admiradores y felices habían estado deambulando de su vestido a su cara y el cabello. Las dos tías también reían con muchas ganas, porque la extremada solicitud de Gabriel era siempre motivo de bromas entre ellas.

– ¡Galochas! dijo la señora Conroy. Esa es la última. Cada vez que el suelo se moja tengo que ponerme mis galochas. Hasta esta misma noche quería que me las pusiera, pero no lo hice. Lo próximo que me comprará será un traje de buzo.

Gabriel echó a reír nerviosamente y le dio unos toquecitos tranquilizadores a su corbata mientras la tía Kate casi se doblaba de risa, con tantas ganas celebró la broma. La sonrisa se borró pronto del rostro de la tía Julia y sus ojos tristes se dirigieron directamente al rostro de su sobrino. Tras una pausa preguntó:

– ¿Y qué son galochas, Gabriel?

– ¡Galochas, Julia! exclamó su hermana. Santo Dios, ¿no sabes lo que son galochas? Una se las pone sobre... sobre las botas, ¿no es así, Gretta?

–Sí, dijo la señora Conroy. Unas cosas de gutapercha, la tela esa. Ahora los dos tenemos cada uno su par. Gabriel dice que en el continente todo el mundo las usa.

–Ah, en el continente, murmuró la tía Julia con lentas inclinaciones de cabeza.

Gabriel frunció el entrecejo y dijo, aparentando estar algo enojado:

–No son ninguna maravilla, pero Gretta dice que es algo divertido porque la palabra le recuerda a los Christy Minstrels.¹

–Pero dime, Gabriel, dijo la tía Kate con sumo tacto, por supuesto que ya habrás averiguado sobre la habitación. Gretta estaba diciendo...

–Oh, lo de la habitación está arreglado, replicó Gabriel. Tomé una en el Gresham.

–Seguro, dijo la tía Kate, es lo mejor que podías hacer. ¿Y los niños, Gretta, no les inquietan?

–Oh, es nada más por una noche, dijo la señora Conroy. Además, Bessie los va a cuidar.

–Seguro, volvió a decir la tía Kate. ¡Qué alivio, poder contar con una muchacha así, en la que una pueda confiar. Ahí está la Lily esa, juro que no sé lo que le pasa últimamente. Ya no es la muchacha de antes, para nada.

Gabriel estuvo a punto de hacerle algunas preguntas al respecto a su tía, pero ella lo interrumpió bruscamente para seguir con la mirada a su hermana, que marchaba errática escaleras abajo asomando la cabeza por sobre la baranda.

–¿Y ahora, te pregunto, a dónde va Julia? dijo casi con irritación. ¡Julia! ¡Julia! ¿Adónde vas?

Julia, que ya había descendido medio tramo, se devolvió y anunció sin emoción:

–Ahí esta Freddy.

En ese mismo momento los aplausos y una floritura final del piano indicaron que el vals había finalizado. La puerta del salón se abrió desde adentro y salieron algunas parejas. La tía Kate se llevó aparte a Gabriel apresuradamente y le susurró al oído:

–Sé bueno, Gabriel, y baja a ver si él está bien, y si anda borracho perdido no lo dejes subir. Estoy segura de que está borracho. Segura de que lo está.

Gabriel se dirigió a las escaleras y escuchó por sobre la baranda. Pudo oír a dos personas hablando en el recibo. Entonces reconoció la voz de Feddy Malins.

Bajó ruidosamente las escaleras.

–Es un alivio tan grande, le dijo la tía Kate a la señora Conroy, que Gabriel esté aquí. Siempre me tranquiliza la cabeza saber que él está aquí... Julia, aquí llegan la señorita Daly y la señorita Power a tomarse un refresco. Gracias por su bello vals, señorita Daly. Nos hizo pasar un rato encantador.

Un hombre alto de rostro marchito, con bigote grisáceo y tez oscura, que pasaba con su pareja dijo:

–¿Y nosotros podemos tomarnos algún refresco también, señorita Morkan?

–Julia, dijo la tía Kate tajantemente, y aquí están el señor Browne y la señorita Furlong. Hazlos pasar, Julia, junto con la señorita Daly y la señorita Power.

–Yo escolto a las damas, dijo el señor Browne, frunciendo los labios hasta hacer erizar el bigote y sonriendo con todas sus arrugas. Sepa usted, señorita Morkan, que la razón por la que les caigo tan bien es...

No finalizó la frase, pero al ver que el oído de la tía Kate había quedado fuera de alcance inmediatamente condujo a las damas al cuarto de atrás. El centro de la habitación lo ocupaban dos mesas cuadradas puestas una al lado de la otra, y sobre ellas tía Julia y el conserje estaban estirando y alisando un gran mantel. Sobre el aparador estaban dispuestos platos y bandejas, y vasos y haces de cuchillos y tenedores y cucharas. La tapa del piano vertical cerrado servía también de aparador para las viandas y los dulces. Ante un aparador más pequeño en un rincón estaban de pie dos jóvenes que tomaban licor de lúpulo. Como le dijeron que ellas jamás probaban ninguna bebida fuerte les destapó tres botellas de limonada. Luego le pidió a uno de los jóvenes que se hiciese a un lado, y apoderándose de la garrafa se sirvió un buen trago de whisky. Los jóvenes lo miraron con respeto tomarse un sorbo de degustación.

–Alabado sea el Señor, dijo sonriendo. Tal como me lo recetó el médico.

Su rostro marchito se abrió en una sonrisa más amplia, y la risa de las tres jóvenes damas hizo eco musical a la ocurrencia e hizo balancear sus cuerpos en vaivén, con nerviosas sacudidas de hombros. La más osada dijo:

–Vamos, señor Browne, estoy segura de que el doctor nunca le recetó nada de eso.

El señor Browne tomó otro sorbo de su whisky y dijo con fingida timidez:

–Bueno, usted verá, yo soy como la famosa señora Cassidy, de quien se cuenta que una vez dijo: *bueno, Mary Grimes, si no me lo tomo yo pues dámelo tú, que ganas tengo.*

Su cara caliente se había inclinado hacia adelante un poco excesivamente confianzuda, y había asumido un acento dublinés muy de los bajos fondos, así que las jóvenes damas recibieron su ocurrencia en silencio como siguiendo un mismo instinto. La señorita Furlong, que era una de las alumnas de Mary Jane, le preguntó a la señorita Daly el nombre del bonito vals que había tocado y el señor Browne, viendo que lo ignoraban, se volvió prestamente hacia los dos jóvenes, que se mostraban más receptivos.

Entró al cuarto una joven de vestido violeta con la cara encendida y presa de la excitación que daba palmadas y gritaba:

–¡Cuadrillas! ¡Cuadrillas!

Pisándole los talones llegó la tía Kate gritando:

–¡Dos caballeros y tres damas, Mary Jane!

–Oh, aquí están el señor Bergin y el señor Kerrigan, dijo Mary Jane. Señor Kerrigan, ¿usted quiere formar pareja con la se-

¹ Compañía de teatro popular de moda a fines del siglo XIX y comienzos del XX, creada a imagen y semejanza de la norteamericana, en la que actores y cantantes blancos maquillados hacían papeles de personajes negros. N. del T.

ñorita Power? Señorita Furlong, ¿aceptaría como pareja al señor Bergin? Ah, bueno, eso es todo.

—Tres damas, Mary Jane, dijo la tía Kate.

Los dos caballeros jóvenes les preguntaron a las damas si les concedían el placer, y Mary Jane se volvió hacia la señorita Daly.

—Ay, señorita Daly, de verdad que es abusar de su bondad después de haber tocado las dos últimas piezas, pero entienda que andamos un poquito faltos de damas esta noche.

—No tengo el menor inconveniente, señorita Morkan.

—Pero le conseguí una pareja muy agradable, el señor Bartell D'Arcy, el tenor. Más tarde voy a procurar que cante. Dublín entero está loco por él.

— ¡Voz adorable, voz adorable! dijo tía Kate.

Como el piano inició por segunda vez el preludio de la primera figura Mary Jane condujo rápidamente fuera de la habitación a sus reclutas. Apenas habían salido cuando ya la tía Julia entraba errática y mirando hacia algo que venía tras ella.

— ¿Qué te pasa, Julia? preguntó la señorita Kate ansiosamente ¿Quién es?

Julia, que traía una columna de servilletas, se volvió hacia su hermana y dijo simplemente, como si la pregunta la sorprendiese:

—No es sino Freddy, Kate, y Gabriel que viene con él.

En efecto, justo detrás de ella se podía ver a Gabriel sirviéndole de práctico a Freddy Malins para que atracase felizmente en puerto. Este último, un joven de unos cuarenta años, tenía el tamaño y la contextura de Gabriel, con hombros bien redondeados. Era relleno y pálido de cara, con un toque de color tan solo en los lóbulos de las orejas gruesos y colgantes y en las anchas aletas de la nariz. Las facciones toscas, una nariz roma, la frente convexa y como en retroceso, los labios hinchados y protuberantes; sus ojos de párpados pesados y el desorden de su escaso pelo lo hacían parecer somnoliento. Venía riéndose con entusiasmo y en tono agudo de un cuento que le había estado contando a Gabriel en las escaleras, y al mismo tiempo frotándose en toda dirección el ojo izquierdo con los nudillos del puño izquierdo.

— Buenas noches, Freddy, dijo la tía Julia.

Freddy Malins les dio las buenas noches a las señoritas Morkan de una manera que parecía pasada de moda a causa de la habitual dificultad oculta en su voz, y en seguida, al ver que el señor Browne le sonreía desde el aparador, cruzó la habitación sostenido por unas piernas demasiado vacilantes y comenzó a repetir en voz baja el cuento que acababa de echarle a Gabriel.

—Él no está tan mal, ¿verdad? le dijo la tía Kate a Gabriel.

Gabriel traía el ceño fosco, pero lo despejó rápidamente y respondió:

—No, apenas se le nota.

— ¡Vamos, que es un tipo terrible! dijo ella. Y eso que en la Nochevieja su pobre madre le hizo prometer que dejaría la bebida. Pero entremos al salón, Gabriel.

Antes de abandonar la habitación con Gabriel le hizo señas al señor Browne frunciendo el entrecejo y sacudiendo el índice de un lado a otro, en señal de advertencia. El señor Browne sonrió en respuesta, y en cuanto ella se marchó le dijo a Freddy Malins:

—Vamos, pues, Teddy, te voy a llenar un buen vaso de limonada para que te entones.

Freddy Malins, que ya estaba a punto de llegar al clímax de su cuento, hizo un gesto de rechazo impaciente, pero el señor Browne, luego de llamarle la atención a Freddy Malins hacia un desarreglo en su traje le sirvió un vaso lleno de limonada. La mano izquierda de Freddy aceptó el vaso mecánicamente, y la mano derecha se dedicó al arreglo mecánico del traje. El señor Browne, cuyo rostro se volvió a arrugar de regocijo, se sirvió un vaso de whisky mientras Freddy Malins estallaba antes de haber llegado del todo al clímax de su cuento retorciéndose en una estridente carcajada bronquítica y, poniendo a un lado el vaso rebosante que todavía no había probado siquiera, empezó a frotarse en toda dirección el ojo izquierdo con los nudillos de su puño izquierdo, repitiendo palabras de la frase anterior cuando se lo permitía el ataque de risa.

Gabriel no podía poner atención mientras Mary Jane tocaba su pieza académica, llena de carrerillas y pasajes dificultosos, para el salón en silencio. Le encantaba la música, pero para él la pieza que ella estaba tocando carecía de melodía, y dudaba de que la tuviese para los demás oyentes, aunque habían sido ellos quienes le suplicaron a Mary Jane que tocara algo. Cuatro jóvenes atraídos por el sonido del piano desde el cuarto donde estaban los refrescos hasta la puerta del salón, se habían marchado en parejas a los pocos minutos. Las únicas personas que parecían seguir la música eran la propia Mary Jane, sus manos recorriendo el teclado o alejándose de él como las de una sacerdotisa en un momento de invocación, y la tía Kate de pie a su costado para pasar las páginas.

Los ojos de Gabriel, irritados por la vista del piso que relumbraba por la cera bajo la pesada lámpara colgante, vagaron hasta la pared encima del piano. En ella colgaba un cuadro de la escena del balcón en *Romeo y Julieta* y a su lado estaba una reproducción de los jóvenes príncipes asesinados en la Torre² que la tía Julia había bordado en lana roja, azul y parda cuando niña. Probablemente les habían enseñado ese tipo de labor en el colegio al que asistieron en la infancia, porque una vez su madre le estuvo tejiendo durante todo un año como regalo de cumpleaños un chaleco de tabinete púrpura, con cabecitas de zorro, forrado en raso pardo y botones redondos morados. Resultaba extraño que su madre no tuviese talento musical, a pesar de que la tía Kate siempre decía que ella era la genio de la familia Morkan. Tanto ella como Julia parecieron siempre sentirse orgullosas de su seria y matriarcal hermana. Había una foto suya delante del gran espejo de pared. Sostenía un libro abierto sobre las rodillas y le señalaba algo en él a Constantine trajeado de marinerito, acostado a sus pies. Era ella quien había elegido los nombres para sus hijos,

² Los hijos del rey de Inglaterra Eduardo IV, ejecutados en la Torre de Londres por su tío, quien se convertiría en Ricardo III. N. del T.

porque era la que más apreciaba el protocolo de la vida familiar. Gracias a ella Constantine había llegado a párroco principal de Balbiggran, y también gracias a ella el propio Gabriel se había graduado en la Royal University. Por sobre su rostro pasó una sombra al recordar su obstinada oposición a su casamiento. En la memoria todavía le escocían algunas frases de menosprecio que utilizó; una vez dijo que Gretta no pasaba de ser una aldeana bonita, y eso no era cierto. Fue Gretta quien cuidó de ella durante toda la larga enfermedad que pasó en la casa de Monkstown.

Supo que Mary Jane debía estar ya a punto de terminar su pieza porque volvió a tocar la melodía de apertura con carrerillas de escalas tras cada compás, y mientras aguardaba por el final el resentimiento fue muriendo en su corazón. La pieza concluyó con un trino de octavas en los agudos y al final una octava profunda en el bajo. Un gran aplauso ovacionó a Mary Jane mientras ella escapaba del salón ruborizándose y enrollando nerviosamente su partitura. El aplauso más vigoroso provenía de los cuatro jóvenes en la puerta que se habían marchado al cuarto de los refrescos al comienzo de la pieza, pero regresaron en cuanto el piano dejó de sonar.

Los Lanceros³ empezaron a ocupar sus lugares. Gabriel se encontró formando pareja con la señorita Ivors. Era una damita habladora y desenvuelta, con la cara cubierta de pecas y ojos pardos saltones. Su vestido no llevaba escote, y el gran broche prendido a la pechera mostraba un emblema irlandés.

Cuando ocuparon sus lugares ella dijo abruptamente:

–Usted tiene una cuenta pendiente conmigo.

–¿Con usted? dijo Gabriel.

Ella asintió con gravedad.

–¿Y cuál es? preguntó Gabriel, sonriendo ante su comportamiento solemne.

–¿Quién es G.C.? preguntó la señorita Ivors, volviendo la mirada hacia él.

Gabriel se sonrojó, y estaba a punto de fruncir el ceño como si no comprendiese, cuando ella dijo con brusquedad:

–¡Ay, cuánta inocencia! Descubrí que usted escribe para *The Daily Express*.⁴

–¿Y por qué tendría que avergonzarme? preguntó Gabriel, parpadeando e intentando sonreír.

–Pues bien, yo me avergüenzo de usted, dijo la señorita Ivors con franqueza. Pensar que escribe para una basura como esa. No creía que fuese un vendido a los ingleses.

En el rostro de Gabriel apareció una expresión de perplejidad. Era verdad que él escribía una columna literaria todos los viernes en *The Daily Express*, por la que le pagaban quince chelines. Pero con toda seguridad eso no lo volvía un vendido a los ingleses. Los libros que recibía para comentarlos eran casi siempre más bienvenidos que el cheque miserable. Adoraba palpar las cubiertas y pasar las páginas de los libros recién impresos. Casi cada día al terminar sus clases en el instituto se iba a recorrer los muelles hasta donde estaban las librerías de segunda mano, la de Hickey en Bachelor's Walk, la de Webb o la de Massey en Astor's Quay, o la de O'Clohissey en la transversal. No sabía cómo hacerle frente a la acusación. Quería decir que la literatura estaba por encima de la política. Pero ambos eran amigos de muchos años atrás, y sus carreras habían ido en paralelo, primero en la Universidad y después como profesores: no podía arriesgarse a emplear una frase grandilocuente con ella. Continuó parpadeando e intentando sonreírse y murmuró sin mucha convicción que no le veía nada de político a escribir comentarios de libros.

Cuando les llegó el turno de cambiar de pareja todavía permanecía perplejo y desatento. La señorita Ivors le tomó prestamente la mano en un apretón cálido y le dijo en tono suavemente amistoso:

–Por supuesto que solamente le estaba gastando una broma. Vamos, nos toca cruzarnos.

Cuando volvieron a juntarse ella habló del problema de la Universidad⁵ y Gabriel se sintió más aliviado. Un amigo de ella le había mostrado su comentario sobre unos poemas de Browning. Fue así como se enteró del secreto. Pero el comentario le había gustado muchísimo. Entonces dijo repentinamente:

–Ah, señor Conroy, ¿querría venir a una excursión a las islas Aran este verano? Nos vamos a pasar un mes completo allá. Será espléndido estar en el Atlántico. Ustedes deberían venir. El señor Clancy viene, y el señor Kilkenny, y Kathleen Kearney. Va a ser espléndido también para Gretta si ella viene. Ella es de Connacht, ¿no?

–Su familia sí, dijo Gabriel, cortante.

–Pero usted sí vendrá, ¿no? dijo la señorita Ivors, apoyando con vehemencia la mano cálida sobre su brazo.

–Lo que pasa es que yo ya hice los arreglos para ir a...

–¿Ir dónde? preguntó la señorita Ivors.

–Bueno, generalmente vamos a Francia o a Bélgica, o a lo mejor a Alemania, dijo Gabriel con embarazo.

–¿Y por qué van a Francia o a Bélgica en vez de visitar su propia tierra? dijo la señorita Ivors.

–Bueno, dijo Gabriel, en parte es para mantenerme en contacto con esos idiomas, y en parte también por cambiar.

–¿Y ustedes no tienen su propio idioma con que mantenerse en contacto: el irlandés? preguntó la señorita Ivors.

–Bueno, dijo Gabriel, si a eso vamos, usted sabe, el irlandés no es mi idioma.

Sus vecinos se habían dado vuelta para escuchar el interrogatorio. Gabriel miró a derecha e izquierda nerviosamente y trató de mantener su buen humor bajo la ordalía que estaba haciendo que el rubor le invadiese la frente.

³ La formación de la danza de cuadrillas más popular desde finales del siglo XIX. N. del T.

⁴ Diario ultraconservador irlandés, de orientación anglicana, órgano del empresariado y de las clases pudientes, y partidario del anexionismo a la corona inglesa. N. del T.

⁵ Para el momento del relato, el Trinity College, la principal universidad del país, estaba afiliada oficialmente al protestantismo, en tanto que la gran mayoría del estudiantado y el profesorado era católico y romano e independentista. N. del T.

– ¿Y usted no tiene su propia tierra que visitar, prosiguió la señorita Ivors, de la que no sabe nada, su propio pueblo, su propio país?

–Pues para decirle la verdad, replicó Gabriel con brusquedad, estoy harto de mi propio país. ¡Harto de él!

– ¿Por qué? preguntó la señorita Ivors.

Gabriel no contestó porque su propia réplica lo había enardecido.

– ¿Por qué? repitió la señorita Ivors.

Tuvieron que pasar a Las Visitas 6 juntos, y como él no le había contestado la señorita Ivors le dijo encarecidamente:

–Por supuesto, no tiene respuesta.

Gabriel trató de encubrir su agitación participando en el baile con mucha energía. Evitaba los ojos de ella porque había visto una expresión agria en su rostro. Pero cuando se volvieron a encontrar en la larga cadena lo sorprendió sentir un fuerte apretón de mano. Ella lo estuvo mirando desde debajo de las cejas de una forma entre burlona e intrigada hasta que él sonrió. Entonces, justo cuando la cadena estaba a punto de recomenzar, se alzó sobre la punta de los pies y le susurró al oído: ¡vendido!

Cuando terminó Los Lanceros Gabriel se marchó a un rincón del salón alejado, donde estaba sentada la madre de Freddy Malins. Era una vieja gorda y fofa de cabello blanco. Su voz tenía la misma dificultad de su hijo y tartamudeaba un poco. Le habían dicho que Freddy ya había llegado y que estaba casi sobrio. Gabriel le preguntó si había tenido un buen viaje. Ella vivía con una hija casada en Glasgow y venía a Dublín de visita una vez al año. Le respondió plácidamente que había tenido un bello viaje y que el capitán había sido sumamente atento con ella. Le habló también de la hermosa casa que su hija tenía en Glasgow, y de todos los amigos amables que tenían allá. Mientras le daba a la lengua Gabriel trataba de borrar de su mente todo recuerdo del desagradable incidente con la señorita Ivors. Por supuesto que la muchacha, o mujer, o lo que ella fuese era una fanática, pero cada cosa tiene su momento. Quizás él no debió responderle de esa manera. Pero ella no tenía derecho a llamarlo bandido delante de la gente, ni siquiera en broma. Había tratado de ponerlo en ridículo delante de la gente provocándolo y viéndolo con sus ojos de coneja.

Vio a su esposa abriéndose paso hasta él por entre las parejas que bailaban el vals. Cuando llegó hasta él le dijo al oído:

–Tía Kate quiere saber si no trincharás el ganso como de costumbre. La señorita Daly lo hará con el jamón y yo me encargaré del pudín.

–Está bien, dijo Gabriel.

–Ella les servirá a los más jóvenes primero en cuanto termine este vals, para que luego tengamos la mesa para nosotros solos.

– ¿Estabas bailando? preguntó Gabriel.

–Claro que sí. ¿No me viste? ¿Y tú de qué discutías tanto con la señorita Ivors?

–De nada. ¿Por qué? ¿Acaso ella comentó algo?

–Más o menos. Estoy tratando de conseguir que el señor D’Arcy cante. Creo que es demasiado engreído.

–No hubo ninguna discusión, dijo Gabriel malhumoradamente. Solamente que ella quería que yo fuese a un viaje al oeste de Irlanda y le dije que no.

Su esposa juntó las manos excitada y dio un pequeño salto.

– ¡Ay, Gabriel, vamos! gritó. Me encantaría volver a ver Galway.

–Puedes ir si quieres, dijo Gabriel con frialdad.

Ella lo miró por un momento y se volvió hacia la señora Malins y dijo:

–Aquí tiene usted un lindo marido, señora Malins.

Cuando emprendió el camino de vuelta a través del salón la señora Malins, como si no hubiese ocurrido la interrupción, siguió contándole a Gabriel los lugares bellos que había en Escocia y sus bellos paisajes. Su yerno las llevaba todos los años a los lagos y se iban a pescar. Su yerno era un pescador espléndido. Un día sacó un pescado, un pescado bello grande, grande y el hombre del hotel se los hirvió para la cena.

Gabriel apenas escuchaba lo que ella decía. Ahora que la cena se acercaba comenzaba a pensar de nuevo en su discurso y en la cita. Cuando vio a Freddy Malins venir a través del salón a visitar a su madre le dejó libre la silla y se retiró al alféizar de la ventana. El salón ya estaba casi vacío y del cuarto de atrás llegaba el traqueteo de platos y cuchillos. Los que aún permanecían en el salón parecían cansados de bailar y conversaban en voz baja en grupos pequeños. Los cálidos dedos temblorosos de Gabriel tamborileaban sobre el cristal frío de la ventana. ¡Qué frío estaría haciendo allá afuera! ¡Qué placentero sería salir a caminar a solas, primero a lo largo del río y luego a través del bosque. La nieve estaría cubriendo las ramas de los árboles y formándole un gorro radiante al monumento de Wellington. ¡Cuánto más placentero sería estar allí que en la mesa de la cena!

Repasó los puntos de su discurso: la hospitalidad irlandesa, los recuerdos tristes, las Tres Gracias, Paris, la cita de Browning. Se repetía una frase que había escrito en su comentario: *Uno siente que está escuchando una música atormentada por los pensamientos.* La señorita Ivors había elogiado el comentario. ¿Habría sido sincera? ¿Tendría ella de verdad una vida propia detrás de toda aquella propaganda? Hasta esa noche nunca había existido animadversión entre ellos. Lo enervaba pensar que ella estaría en la mesa de la cena mirándolo con sus burlones ojos críticos mientras él hablaba. Quizá no la entristecería verlo fracasar en su discurso. Le vino una idea a la mente que le dio ánimo. Diría, aludiendo a la tía Kate y a la tía Julia: *Damas y Caballeros, la generación que hoy languidece entre nosotros puede haber tenido sus faltas, pero por mi parte pienso que tuvo ciertas cualidades de hospitalidad, de humor, de humanidad, que me parece a mí le faltan a la generación nueva y muy seria e hipereducada que se está desarrollando en torno nuestro.* Muy bien: era una buena punta contra la señorita Ivors. ¿Qué le importaba a él que sus tías no fuesen sino un par de viejas ignorantes?

6 Una de las figuras de la cuadrilla Los lanceros. N. del T.

Le atrajo la atención un murmullo en el salón. El señor Browne avanzaba desde la puerta, escoltando galantemente a la tía Julia, reclinada de su brazo, sonriendo e inclinando la cabeza. Una salva de aplausos desordenada la escoltó también hasta el piano y luego se fue apagando, mientras Mary Jane se sentaba en la banquetta y la tía Julia, que ya no sonreía daba una media vuelta para que su voz se proyectara bien en el salón. Gabriel reconoció el prelude. Era el de una vieja canción de la tía Julia: *Vestida para la boda*. Su voz, de tono fuerte y claro, atacó con gran ánimo los arpegios que ornamentaban la melodía, y aunque cantaba con mucha rapidez no se saltó ni la más mínima floritura. Seguir la voz sin ver el rostro de la cantante era sentir y compartir la excitación del vuelo raudo y seguro. Gabriel aplaudió ruidosamente junto con los demás el final de la canción, y de la mesa de la cena fuera de la vista provino también un sonoro aplauso. Sonó todo tan genuino, que un leve rubor luchó por aflorar en el rostro de la tía Julia al inclinarse a reponer sobre el atril el viejo cancionero encuadernado en cuero que tenía sus iniciales en la cubierta. Freddy Malins, que había escuchado con la cabeza echada a un lado para oírla mejor, seguía aplaudiendo cuando todos los demás habían dejado de hacerlo, y hablaba animadamente con su madre, que asentía grave y lentamente con la cabeza, aprobando. Por último, cuando ya no pudo aplaudir más, se puso de pie súbitamente y atravesó el salón a la carrera hasta donde estaba la tía Julia y tomaba su mano entre las suyas, sacudiéndola, cuando le faltaban las palabras o la dificultad en la voz se agravaba demasiado.

—Justo le estaba diciendo a mi madre, dijo, que nunca la había oído cantar tan bien, nunca. No, nunca oí sonar su voz tan bien como esta noche. ¡Caray! ¿No me lo cree? Es la verdad. Palabra de honor que es la verdad. Nunca oí su voz sonar tan fresca y tan... tan clara y fresca, nunca.

La tía Julia dejó ver una sonrisa amplia y murmuró algo acerca de los cumplidos al liberar su mano del apretón. El señor Browne le tendió su mano y les dijo a los que tenía cerca, a la manera del animador de espectáculos que le presenta un prodigio al público:

— ¡La señorita Julia Morkan, mi último descubrimiento!

Reía de su gracia con todas sus fuerzas cuando Freddy Malins volteó hacia él y dijo:

—Bueno, Browne, si lo dices en serio podrías hacer un descubrimiento peor. Lo único que puedo decir yo es que en todo el tiempo que llevo viniendo acá nunca la oí cantar ni la mitad de tan bien. ¡Y esa es la pura verdad!

—Ni yo tampoco, dijo el señor Browne. Creo que su voz ha mejorado muchísimo.

La tía Julia se encogió de hombros y dijo con orgullo tímido:

—Hace treinta años yo no tenía mala voz, comparada con otras no era tan mala.

—Siempre le he dicho a Julia, dijo la tía Kate haciendo énfasis, que simplemente ella ha estado desperdiciando su talento en ese coro. Pero nunca me hace caso.

Se dio vuelta como si apelase al buen sentido de los demás ante una niña testaruda, mientras la tía Julia la miraba de frente, con una vaga sonrisa de reminiscencia retozando en su rostro.

—No, prosiguió la tía Kate, no se deja aconsejar ni guiar por nadie, esclavizada en ese coro día y noche, día y noche. ¡A las seis de la mañana el día de Navidad! ¿Y todo para qué?

—Bueno, ¿no es para honrar a Dios, tía Kate? preguntó Mary Jane, girando en redondo sobre la banquetta.

La tía Kate se volteó hecha una fiera hacia su sobrina y dijo:

—Me sé todo cuanto hay que saber del honor a Dios, Mary Jane, pero pienso que no tiene nada de honorable que el Papa expulse a las mujeres de los coros de los que han sido esclavas toda la vida y ponga por sobre de ellas a unos pequeños mequetrefes. Supongo que el Papa lo hace por el bien de la Iglesia. Pero no es justo, Mary Jane, y no está nada bien.

Se había apasionado en exceso y habría continuado la defensa de su hermana porque era un tema doloroso para ella, pero Mary Jane, viendo que todos los bailarines habían regresado, intervino en son pacificador:

—Vamos, tía Kate, estás dando un escándalo delante del señor Browne, que es de otra creencia.

La tía Kate se volvió hacia el señor Browne, que sonreía ante esa alusión a su religión y dijo apresuradamente:

—Oh, no pongo en duda que el Papa tenga razón. Yo no soy más que una vieja estúpida y no soy quién para hacer algo así. Pero existen cosas como la cortesía y la gratitud comunes y corrientes. Y si estuviera en el lugar de Julia le diría eso en su propia cara al padre Healy...

—Y además, tía Kate, dijo Mary Jane, de verdad todos tenemos hambre, y cuando estamos hambrientos nos ponemos todos muy pendencieros.

—Y cuando estamos sedientos también nos ponemos pendencieros, agregó el señor Browne.

—Así que lo mejor sería que nos vayamos a cenar, dijo Mary Jane, y terminamos la discusión después.

En el rellano fuera del salón Gabriel encontró a su esposa y a Mary Jane tratando de persuadir a la señorita Ivors para que se quedase a cenar. Pero la señorita Ivors, que se había puesto el sombrero y se abotonaba la capa, no tenía intención de quedarse. No sentía hambre y ya había permanecido allí más tiempo del previsto.

—Pero son solamente diez minutos más, Molly, dijo la señora Conroy. Eso no te va a retrasar.

—Nada más para comerte un bocado, dijo Mary Jane. Después de tanto bailar.

—De verdad que no puedo, dijo la señorita Ivors.

—Me temo que no disfrutaste para nada, dijo Mary Jane desalentada.

—No, todo lo contrario, te lo aseguro, dijo la señorita Ivors, pero de verdad tienen que dejarme marchar.

—¿Pero cómo vas a llegar a tu casa? preguntó la señora Conroy.

—Oh, sólo son dos pasos muelle arriba.

Gabriel dudó por un momento y dijo:

—Si me lo permite, señorita Ivors, la acompañaré hasta su casa si de verdad tiene que irse.

Pero la señorita Ivor se zafó de ellos.

—Ni hablar de eso, gritó. ¡Por amor de Dios, váyanse a cenar y no se preocupen por mí. Puedo cuidarme perfectamente bien yo sola.

—Bueno, hay que ver que eres una chica bien cómica, Molly, dijo la señora Conroy con franqueza.

—*Beannachtlibh*⁷, gritó la señorita Ivors con una carcajada, mientras corría escaleras abajo.

Mary Jane la vio marcharse con una expresión de perplejidad malhumorada en el rostro, mientras la señora Conroy se inclinaba por sobre la baranda atenta al ruido de la puerta. Gabriel se preguntaba si había sido él el causante de su abrupta partida. Pero ella no parecía disgustada: se había ido riéndose. Se quedó contemplando la escalera con una mirada ausente.

En ese momento la tía Kate salió tambaleante del comedor, estrujándose las manos de la desesperación.

—¿Dónde está Gabriel? gritaba. ¿Dónde se metió Gabriel? ¡Todo el mundo está ahí esperando, todo preparado, y no hay nadie que trinche el ganso!

— ¡Aquí estoy, tía Kate! gritó Gabriel, animándose repentinamente, listo para trinchar una bandada entera de gansos de ser necesario.

Un gordo ganso asado pardo estaba apostado en un extremo de la mesa, y en el extremo opuesto, colocado sobre un lecho de papel con estrías y regado con ramitas de perejil, estaba apostado un gran jamón al que se había despojado de la piel y rociado de migajas de costra de pan, con un prolijo fleco de papel alrededor de los huesos desnudos de las patas, y a un lado una gruesa rodaja de carne sazónada con especias. Entre ambos extremos rivales corrían filas paralelas de platos con guarnición: dos campanarios de gelatina, uno rojo y uno amarillo; un plato llano repleto de manjar blanco y jalea roja en bloques, un platón verde en forma de hoja con mango en forma de tallo, en el cual había montoncitos de pasas y almendras peladas, otro plato que hacía juego con el anterior, con un sólido rectángulo de higos de Esmirna, un plato de natilla rociada con ralladuras de nuez moscada, un bol pequeño lleno de chocolates y caramelos envueltos en papel dorado y plateado, y un jarrón de vidrio que mostraba varios tallos de celery. En el centro de la mesa estaban en posición de firmes, como centinelas de una frutera que sostenía una pirámide de naranjas y manzanas norteamericanas, dos garrafas achatadas de vidrio tallado al estilo antiguo, una de oporto y la otra de jerez dulce. Sobre el piano vertical cerrado estaba apostado a la espera un pudín en un plato amarillo gigantesco, y detrás suyo tres escuadras de botellas de cerveza negra y cerveza suave y agua mineral ordenadas según el color de sus uniformes, las dos primeras negras con etiquetas pardas y rojas, la tercera escuadra, menos numerosa, blanca con bandas transversales verdes.

Gabriel tomó asiento decididamente a la cabecera de la mesa, y una vez examinado el filo del cuchillo de trinchar, enterró con firmeza el tenedor en el ganso. Ahora se sentía muy seguro porque era un trinchar experto, y no había cosa que le gustara más que hallarse en la cabecera de una mesa bien apertrechada.

—Señorita Furlong, ¿qué le pongo? preguntó. ¿Un ala o una rodaja de pechuga?

—Nada más una rodajita de pechuga.

—Señorita Higgins ¿y a usted?

—Oh, cualquier cosa, señor Conroy.

Mientras Gabriel y la señorita Daly servían platos de ganso y platos de jamón y carne sazónada con especias, Lily iba de comensal en comensal con una bandeja de papas harinosas calientes envueltas en una servilleta blanca. Esta fue una idea de Mary Jane, que también sugirió salsa de manzana para el ganso, pero la tía Kate dijo que el ganso simplemente asado y sin salsa de manzana siempre le había gustado mucho, y tenía la esperanza de no comer jamás nada peor. Mary Jane atendía a sus alumnas y cuidaba de que tuviesen las mejores rodajas, y la tía Kate y la tía Julia destapaban y traían desde el piano botellas de cerveza negra y cerveza suave para los caballeros y botellas de agua mineral para las damas. Había una confusión enorme y risas y ruido, el ruido de órdenes y contraórdenes, de cuchillos y tenedores, de corchos y tapones de vidrio. En cuanto concluyó la primera tanda Gabriel comenzó a trinchar la tanda de las repeticiones, sin aún haberse servido él su primera. Todo el mundo protestó ruidosamente, así que tuvo que transigir y tomarse un buen trago de cerveza negra, pues la tarea de trinchar lo había acalorado. Mary Jane se sentó a comer tranquilamente, pero la tía Kate y la tía Julia andaban todavía cruzándose en los respectivos caminos y dándose órdenes que ninguna de las dos atendía. El señor Browne les suplicó que se sentaran a cenar, y lo mismo hizo Gabriel, pero ambas dijeron que ya habría tiempo de sobra para eso, así que por último Freddy Malins se levantó y capturó a la tía Kate y la depositó sobre su silla en medio de la risa general.

Cuando todos quedaron debidamente servidos Gabriel dijo sonriendo:

—Bueno, si alguien quiere un poco más de eso que la gente vulgar llama atracón, que él o ella lo diga.

Un coro de voces lo invitó a dar inicio a su propia cena, y Lily se presentó con tres papas que le había reservado.

—Muy bien, dijo Gabriel afablemente mientras se tomaba otro trago preparatorio, damas y caballeros, tengan ustedes la amabilidad de olvidarse de mi existencia por unos minutos.

Se concentró en su cena y no tomó parte en la conversación con la que los comensales cubrieron la recogida de la vajilla que hizo Lily. El tema fue la compañía de ópera que actuaba en el Theatre Royal. El señor Bartell D'Arcy, el tenor, joven de tez oscura y bigote atildado, se deshizo en elogios de la primera contralto de la compañía, pero la señorita Furlong pensaba que tenía un estilo de ejecución bastante vulgar. Freddy Malins dijo que había un solista negro que cantaba en la segunda parte de la pantomima navideña del teatro Gaiety dueño de una de las mejores voces de tenor que él hubiese escuchado jamás.

—¿Usted lo ha oído? le preguntó al señor Bartell D'Arcy, al otro lado de la mesa.

—No, respondió el señor Bartell D'Arcy sin mostrar interés.

⁷ Fórmula de despedida en irlandés, equivale a adiós. N. del T.

—Porque, explicó Freddy Malins, tenía curiosidad por saber qué opinaba de él. Creo que tiene una gran voz.

—Este Teddy siempre descubriendo cosas buenas, dijo el señor Browne confanzado para toda la mesa.

—¿Y por qué no podría tener buena voz él también? preguntó Freddy Malins con brusquedad. ¿Simplemente porque es negro?

Nadie respondió esa pregunta y Mary Jane condujo a toda la mesa de vuelta al tema de la ópera legítima. Una de sus alumnas le había dado un pase para Mignon. Por supuesto que era muy buena, dijo, pero la ponía a pensar en la pobre Georgina Burns. El señor Browne se remontó aún más atrás, a las viejas compañías italianas que solían llegar a Dublín: Tietjens, Ilma de Murzka, Campanini, el gran Trebolli, Giuglini, Ravelli, Aramburo. Eran los tiempos en que había que cantar bien para que te escucharan en Dublín. Contó también cómo el gallinero del viejo Royal se llenaba siempre hasta el tope noche tras noche, cómo una noche un tenor italiano cantó cinco bises de *Déjame morir como muere un soldado*, con do de pecho cada vez, y cómo los muchachos de la galería a veces en su entusiasmo desenganchaban los caballos del coche de alguna gran *prima donna* y tiraban de él por las calles hasta su hotel. ¿Por qué razón ahora nunca presentan las grandes óperas, pregunto, *Dinorah, Lucrecia Borgia*? Porque ya no se conseguían las voces que pudiesen cantarlas, por eso era.

—Bueno, dijo el señor Bartell D'Arcy, yo creo que hoy día hay tan buenos cantantes como antes.

—¿Y dónde están? preguntó el señor Browne en tono desafiante.

—En Londres, París, Milán, dijo el señor Bartell D'Arcy con entusiasmo. Supongo que Caruso, por ejemplo, es tan bueno, si no mejor, como esos que usted ha mencionado.

—Puede que sea así, dijo el señor Browne. Pero déjeme decirle que lo dudo muchísimo.

—Ay, daría cualquier cosa por oír cantar a Caruso, dijo Mary Jane.

—Para mí, dijo la tía Kate, que había estado royendo un hueso, ha habido un solo tenor. Que me guste, quiero decir. Pero supongo que ninguno de ustedes jamás ha oído hablar de él.

—¿Quién era, señorita Morkan? preguntó el señor Bartell D'Arcy cortésmente.

—Se llamaba Parkinson, dijo la tía Kate. Lo oí cuando estaba en su apogeo, y creo que en ese entonces tenía la voz de tenor más pura que haya tenido jamás una garganta humana.

—Qué raro, dijo el señor Bartell D'Arcy. Nunca he oído hablar de él.

—Sí, sí, la señorita Morkan tiene razón, dijo el señor Browne. Recuerdo haber oído del viejo Parkinson, pero es demasiado antiguo para mí.

—Un tenor inglés de voz bella pura dulce suave, dijo la tía Kate con entusiasmo.

Como ya Gabriel había terminado de comer el enorme pudín fue trasladado a la mesa. Se reanudó el traqueteo de tenedores y cucharas. La esposa de Gabriel sirvió el pudín con el cucharón e hizo circular los platos por la mesa. A mitad de camino los detenía Mary Jane para rellenarlos con jalea de frambuesa o naranja, o con manjar blanco y jamón. El pudín lo había hecho tía Julia y de todas partes le llovían elogios. Pero ella decía que no había quedado lo bastante pardo.

—Bueno, señorita Morkan, dijo el señor Browne, espero resultar lo bastante pardo para su gusto, pues como se sabe soy todo pardo⁸.

Todos los caballeros, excepto Gabriel, comieron algo del pudín como cumplido para la tía Julia. Como Gabriel jamás comía dulces le habían dejado todo el celery. Freddy Malins también cogió un tallo y se lo comió con su pudín. Le habían dicho que el celery era muy bueno para la sangre, y justamente estaba bajo tratamiento médico. La señora Malins, que había permanecido en silencio durante toda la cena, dijo que su hijo iría a Mount Melleray dentro de más o menos una semana. Todos en la mesa empezaron a hablar de Mount Melleray, de lo tonificador que era el aire ahí, de lo hospitalarios que eran los monjes y de cómo nunca les pedían ni un penique a sus huéspedes.

—¿Y ustedes me están queriendo decir, preguntó el señor Browne, incrédulo, que cualquiera puede ir allá y hospedarse como si fuese un hotel, y vivir a cuerpo de rey, y luego marcharse sin pagar ni un cuarto de penique?

—Bueno, la mayoría de las personas le hace alguna donación al monasterio cuando se va, dijo Mary Jane.

—Quisiera que tuviésemos una institución como esa en nuestra Iglesia, dijo el señor Browne candorosamente. Se quedó atónito cuando escuchó que los monjes no hablaban nunca, se levantaban a las dos de la madrugada y dormían en sus ataúdes. Preguntó por qué lo hacían.

—Son reglas de la orden trapense, dijo la tía Kate con firmeza.

—Sí, ¿pero por qué? preguntó el señor Browne.

La tía Kate repitió que eran las reglas de la orden, eso era todo. El señor Browne parecía no entender aún. Freddy Malins le explicó, lo mejor que pudo, que los monjes trataban de expiar los pecados cometidos por todos los pecadores del mundo exterior. La explicación no estuvo muy clara para el señor Browne, que sonrió y dijo:

—Me gusta mucho la idea, ¿pero no les funcionaría igual un colchón de resortes cómodo que un ataúd?

—El ataúd, dijo Mary Jane, es para recordarles su destino final.

Como el tema se había vuelto lúgubre, los de la mesa lo sepultaron bajo un silencio en medio del cual se pudo oír a la señora Malins decirle a su vecina en audible voz baja:

—Son muy buena gente esos monjes, hombres muy piadosos.

Las pasas y las almendras y los higos y las manzanas y las naranjas y los chocolates y los caramelos circulaban ahora por la

⁸ Brown(e) significa pardo o marrón en inglés. Obviamente la repetición insistente de brown en este cuento y el resto del libro es intencionada. N. del T.

mesa y la tía Julia convidó a todos los comensales a tomarse un oporto o un jerez. Al principio el señor BartellD'Arcy se negó a ambas opciones, pero uno de sus vecinos le dio con el codo y le susurró al oído algo que le hizo permitir que le llenaran la copa. Gradualmente, a medida que se iban llenando las últimas copas, cesó la conversación. Siguió una pausa solo interrumpida por el ruido del vino y los reacomodos de sillas. Las señoritas Morkan, las tres, contemplaban el mantel. Alguien tosió un par de veces y entonces algunos de los caballeros dieron unos golpecitos en la mesa en señal de silencio. Vino el silencio y Gabriel echó atrás su silla y se puso de pie.

Los golpecitos se fueron haciendo cada vez más audibles y estimuladores y luego cesaron todos a una. Gabriel apoyó sus diez dedos temblorosos en el mantel y les sonrió nerviosamente a los presentes. Encarando la hilera de rostros vueltos hacia él alzó la vista hacia el candelabro colgante. El piano tocaba un vals y podía escuchar las faldas rozar la puerta cerrada del salón. Quizás allá afuera había personas de pie en la nieve del muelle atisbando las ventanas iluminadas y oyendo la música del vals. El aire era puro allá. En la distancia el parque se tendía con sus árboles agobiados bajo el peso de la nieve. El Monumento a Wellington tenía puesto un gorro de nieve refulgente que proyectaba sus destellos hacia el poniente por sobre el prado blanco de los Fifteen Acres.

Comenzó:

–Damas y caballeros.

–Me ha tocado esta noche, al igual que en años anteriores, ejecutar una tarea muy placentera, pero a la vez una tarea para la cual me temo que mis pobres dotes de orador resultarán totalmente inadecuadas.

–¡No, no! dijo el señor Browne.

–Pero pase lo que pase, solo puedo pedirles esta noche que sean condescendientes conmigo y me concedan su atención por unos momentos, mientras intento expresarles en palabras cuáles son mis sentimientos en esta ocasión.

–Damas y caballeros. No es la primera vez que nos reunimos bajo este techo hospitalario, alrededor de esta mesa hospitalaria. No es la primera vez que somos los receptores –o quizá sería mejor decir las víctimas– de la hospitalidad de ciertas damas bondadosas.

Trazó un círculo en el aire con su brazo e hizo una pausa. Todo el mundo se rio o le sonrió a tía Kate y tía Julia y Mary Jane, las tres ruborizadas hasta el extremo de placer. Gabriel prosiguió con mayor osadía:

–Cada año que transcurre voy sintiendo con mayor fuerza que nuestro país no posee una tradición que respete tanto y que debería preservar con mayor celo que la de su hospitalidad. Hasta donde mi conocimiento alcanza (y miren que no son pocos los países del extranjero que he visitado) esta es una tradición exclusiva del nuestro entre todas las naciones modernas. Algunos podrían decir quizá que en lo que a nosotros respecta ella constituye, más que algo de lo cual ufanarse, un defecto nuestro. Pero incluso en el caso de que así fuese sería, a mi entender, un defecto magnífico, un defecto que confío en que continuaremos cultivando por largo tiempo. De una cosa, al menos, estoy seguro. Mientras este mismo techo proteja a las bondadosas damas antes aludidas –y de todo corazón deseo que pueda seguir siendo así durante muchos y muchos años más por venir– seguirá viva la tradición de genuina y cálidamente cortés hospitalidad irlandesa, que nuestros ancestros nos legaron y ahora nosotros debemos legarles a nuestros descendientes.

Un espontáneo murmullo de asentimiento recorrió la mesa. El hecho de que la señorita Ivors no estaba presente y se había marchado descortésmente cruzó por la mente de Gabriel, y dijo con confianza en sí mismo:

–Damas y caballeros.

–En nuestro seno está creciendo una nueva generación, una generación que actúa según ideas nuevas y principios nuevos. Toma en serio esas ideas nuevas y se entusiasma con ellas, y ese entusiasmo, aunque mal encauzado tiene, así lo creo, mucho de sincero. Pero estamos viviendo en una época escéptica y, si me permiten la frase, llena de pensamientos atormentadores; y a veces me temo que esta nueva generación, educada e hipereducada como está, carecerá de las cualidades de humanidad, de hospitalidad, del talante bondadoso tan característicos de los viejos tiempos. Al oír mencionar esta noche los nombres de los grandes cantantes del pasado me pareció, debo confesarles, que estamos viviendo en una época de menor amplitud. Podríamos sin exageración calificar de espléndidos a aquellos días; y si ya quedaron fuera del alcance de nuestro recuerdo tengamos al menos la esperanza de que en reuniones como esta se continúe hablando de ellos con orgullo y con afecto, y preservemos en nuestros corazones la memoria de los grandes muertos y desaparecidos cuya fama el mundo no dejará morir sin resistirse.

–¡Oigan, oigan! dijo el señor Browne ruidosamente.

–Y sin embargo, continuó Gabriel con la voz cayendo en una inflexión más suave, en reuniones como la presente siempre hay pensamientos más tristes que acuden a nuestras mentes: pensamientos del pasado, de la juventud, de cambios, de rostros ausentes que añoramos aquí esta noche. Nuestro paso por la vida está sembrado de muchos de esos recuerdos tristes; y si nos quedando volviendo una y otra vez a ellos inútilmente no podremos sacar fuerzas para poder seguir adelante valerosamente con nuestra obra entre los que permanecen con vida. Todos tenemos deberes vivientes y afectos vivientes que reclaman, y reclaman con razón, nuestro más denodado esfuerzo.

Por lo tanto no me voy a demorar en el pasado. No permitiré que ninguna moralina tristona se entrometa aquí esta noche. Nos hemos reunido aquí como amigos, en el espíritu del buen compañerismo, como colegas, y también en cierta medida con verdadero espíritu de *camaraderie*, y como huéspedes de – ¿cómo debería llamarlas?– las Tres Gracias del mundo musical de Dublín.

La mesa entera estalló en aplausos y risas ante semejante ocurrencia. La tía Julia le fue pidiendo en vano a cada uno de sus vecinos la explicación de lo que Gabriel había dicho.

–Él dice que nosotras somos las Tres Gracias, tía Julia, dijo Mary Jane.

La tía Julia no entendió pero sonriendo levantó la mirada hacia Gabriel, que continuó en la misma vena:

–Damas y caballeros.

–No trataré de interpretar esta noche el papel que Paris jugó en otra ocasión. No intentaré elegir entre ellas. Esa tarea resultaría odiosa y estaría muy por encima de mis escasos poderes. Porque cuando las miro una por una, trátense de nuestra principal anfitriona misma, cuyo demasiado buen corazón se ha convertido en algo proverbial para todos los que la conocemos, o su hermana, a quien al parecer le ha sido concedido el don de la eterna juventud, cuyo canto debe haber constituido una sorpresa y una revelación para todos nosotros esta noche, o por último mas no de menor importancia, cuando pienso en nuestra anfitriona más joven, talentosa, animosa, gran trabajadora y la mejor de todas las sobrinas, confieso, damas y caballeros, que no sé a cuál debería otorgarle yo el premio.

Gabriel bajó la mirada a sus tías, y viendo la gran sonrisa en el rostro de tía Julia y las lágrimas que habían brotado de los ojos de tía Kate, se apresuró a concluir. Levantó su copa de oporto galantemente, mientras cada miembro de la partida palpaba expectante su propia copa, y dijo alzando la voz:

–Brindemos por las tres a la vez. Bebamos a su salud, buenaventura, larga vida, felicidad y prosperidad, y porque puedan continuar por mucho tiempo seguir conservando la posición descollante y bien merecida que mantienen en su profesión y la posición de honra y afecto que mantienen en nuestros corazones.

Todos los invitados se pusieron de pie, copas en mano, y volviéndose a las tres damas sentadas cantaron al unísono, con el señor Browne como director:

*Pues son grandes compañeras,
pues son grandes compañeras,
pues son grandes compañeras
¡y nadie lo puede negar!*

La tía Kate hacía ostensible uso de su pañuelo y hasta la tía Julia parecía conmovida. Freddy Malins marcaba el compás con el tenedor del pudín y los cantores se veían las caras, como en deliberación melodiosa, mientras entonaban enfáticos:

*A menos que él diga mentira,
a menos que él diga mentira.*

Luego, volviéndose de nuevo hacia sus anfitrionas, cantaron:

*Pues son grandes compañeras,
pues son grandes compañeras,
pues son grandes compañeras
¡y nadie lo puede negar!*

La aclamación que siguió se coló por debajo de la puerta del comedor y fue seguida por muchos de los invitados que estaban afuera, y renovada una y otra vez con Freddy Malins actuando como director del coro, tenedor en alto.

El aire penetrante de la madrugada se introdujo en el recibo donde estaban y tía Kate dijo:

–Que alguien cierre la puerta. La señora Malins se va a morir de frío.

–Browne está allá afuera, tía Kate, dijo Mary Jane.

–Browne está en todas partes, dijo tía Kate, bajando la voz.

Mary Jane se rio de su tono.

–Realmente, dijo socarrona, él es muy atento.

–Lo hemos tenido detrás de nosotras toda la Navidad, dijo tía Kate en el mismo tono.

Se rio esta vez con buen humor y agregó rápidamente:

–Pero dile que entre, Mary Jane, y cierra la puerta. Dios quiera que no me haya oído.

En ese momento se abrió la puerta del recibo y el señor Browne entró viniendo del zaguán, riendo a mandíbula batiente. Llevaba puesto un largo abrigo verde, con puños y cuello imitación de astracán, y en la cabeza un gorro de piel ovalado. Señaló hacia el muelle cubierto de nieve, desde donde llegaba un silbido penetrante y prolongado.

–Teddy va a hacer que vengan todos los coches de alquiler de Dublín, dijo.

Gabriel llegó desde el pequeño cuarto auxiliar de detrás del despacho, luchando por meterse en su abrigo y buscando por todo el recibo con la mirada.

–¿Gretta no ha bajado todavía?

–Ella está recogiendo sus cosas, Gabriel, dijo la tía Kate.

–¿Quién está tocando allá arriba? preguntó Gabriel.

–Nadie. Todos se fueron.

–Oh, no, tía Kate, dijo Mary Jane. Bartell D’Arcy y la señorita O’Callaghan aún no se han ido.

–De todos modos alguien está dándole al piano allá arriba, dijo Gabriel.

Mary Jane les dirigió una irada a Gabriel y el señor Browne, y dijo tiritando:

–Me da frío nada más mirarlos a ustedes, dos caballeros arrebuajados así. No me gustaría nada tener que viajar de regreso a casa a esta hora.

–En este momento nada me gustaría más, dijo el señor Browne, valientemente, que una buena caminata a paso vivo por la

campiña, o una carrera en coche con un buen trotón entre las varas.

–Nosotros tuvimos un caballo y una calesa en casa, dijo tía Julia con tristeza.

–El inolvidable Johnny, dijo Mary Jane riendo.

La tía Kate y Gabriel rieron también.

–Vaya, ¿Y qué tenía Johnny de maravilloso? preguntó el señor Browne.

–El muy lamentado difunto Patrick Morkan, o sea nuestro abuelo, explicó Gabriel, a quien todo el mundo llamaba en sus últimos días el caballero viejo era fabricante de cola de pegar⁹.

–Ay, no, Gabriel, dijo la tía Kate riendo, él tenía una fábrica de almidón.

–Bueno, cola de pegar o almidón, dijo Gabriel, el caballero viejo tenía un caballo que se llamaba Johnny. Y Johnny trabajaba en el molino del caballero viejo, dando vueltas y vueltas para la molienda. Hasta aquí todo va bien, pero ahora viene la parte trágica sobre Johnny. Un buen día el caballero viejo pensó que sería bueno llevar a un paseo en coche a personas de la alta sociedad, para ver un desfile militar en el parque.

–Dios se apiade de su alma, dijo la tía Kate compasivamente.

–Amén, dijo Gabriel. Así que el caballero viejo le puso el arnés a Johnny, y él se puso su mejor sombrero de copa y sacó el coche con gran estilo fuera de la mansión de sus ancestros, que quedaba en alguna parte cerca de Back Lane, creo.

Todo el mundo se rio, incluso la señora Malins, del modo de contar de Gabriel, y tía Kate dijo:

–Ay no, Gabriel, él no vivía realmente en Back Lane. Lo único que quedaba allá era la fábrica.

–Fuera de la mansión de sus antepasados, continuó Gabriel, con el coche tirado por Johnny. Y todo marchaba de lo mejor hasta que Johnny vio la estatua de Guillermito¹⁰, y entonces ocurrió que o bien Johnny se enamoró del caballo que montaba el rey Guillermito o bien pensó que estaba de vuelta en la fábrica, pero el hecho es que empezó a dar vueltas alrededor de la estatua.

Gabriel echó a andar como si fuese un caballo alrededor del recibo con las galochas puestas, entre la risa de los demás.

–Dio vueltas y más vueltas, dijo Gabriel, y el caballero viejo, que era un caballero viejo muy pomposo, estaba muy indignado. *¡Vamos, señor! ¿Qué significa esto, señor? ¡Johnny! ¡Johnny! ¿Qué comportamiento tan fuera de orden! ¡No puedo entender a este caballo!*

Las carcajadas que siguieron a la imitación del incidente que hizo Gabriel fueron interrumpidas por un golpe que resonó en la puerta del recibo. Mary Jane corrió a abrir y dejó entrar a Freddy Malins. Freddy Malins, con el sombrero muy echado hacia atrás sobre su cabeza y los hombros jorobados de frío, resoplaba y exhalaba vapor tras sus esfuerzos.

–Solamente conseguí un coche, dijo.

–Bueno, ya encontraremos nosotros otro por el muelle, dijo Gabriel.

–Sí, dijo la tía Kate. Mejor no dejemos parada en esa corriente de aire a la señora Malins.

El hijo de la señora Malins y el señor Browne la ayudaron a bajar los escalones de la entrada, y tras muchas maniobras la alzaron hasta el coche. Freddy Malins se encaramó tras ella y pasó largo rato acomodándola en el asiento, con la asistencia de las indicaciones del señor Browne. Por último quedó instalada cómodamente y Freddy Malins invitó al señor Browne a subir al coche. Hubo una larga conversación confusa hasta que por fin el señor Browne entró en el coche. El cochero acomodó su manta sobre las rodillas y se inclinó para preguntar la dirección. La confusión aumentó y el cochero recibía instrucciones diferentes de parte de Freddy Malins y del señor Browne, cada uno sacando la cabeza a través de su respectiva ventanilla del coche. La dificultad estribaba en cuál era el punto de la ruta en que dejarían al señor Browne, y la tía Kate, la tía Julia y Mary Jane contribuían con la discusión desde el escalón del portal, con direcciones cruzadas y contradictorias y abundante risa. En lo que respecta a Freddy Malins la risa lo había dejado sin habla. A cada momento sacaba y metía la cabeza a través de la ventanilla, con grave peligro para su sombrero, y le informaba a su madre los progresos de la discusión, hasta que por último el señor Browne le gritó al desconcertado cochero por sobre la algarazara de la risa general:

–¿Conoce el Trinity College?

–Sí señor, dijo el cochero.

–Bien, entonces directo hasta dar de frente con el portal del Trinity College, dijo el señor Browne, y entonces le diré hacia dónde tomar, ¿me entiende?

–Sí señor, dijo el cochero.

–Vaya volando hasta el Trinity College.

–Muy bien, señor, gritó el cochero.

El caballo recibió el latigazo y el coche arrancó traqueteando del muelle en medio de un coro de risas y adioses.

Gabriel no llegó hasta la puerta junto con los demás. Se había quedado en la parte a oscuras del recibo mirando hacia las escaleras. Había una mujer de pie cerca del tope del primer tramo, también a oscuras. No podía divisar su rostro, pero podía ver las tablas color terracota y salmón de su falda, que la sombra hacía aparecer en blanco y negro. Era su esposa. Estaba recostada de la baranda, escuchando algo. A Gabriel le sorprendía su inmovilidad, y aguzó el oído para escuchar también. Pero poco podía oír, salvo el ruido de risas y disputas en los escalones del frente, apenas algunos acordes en el piano y notas de una voz de hombre cantando.

Permaneció inmóvil en la penumbra del recibo, tratando de capturar la tonada que entonaba la voz y contemplando a su

⁹ Glue-boiler en el original. En la fabricación de cola de pegar, o engrudo, uno de los ingredientes eran los cascos de ganado que se hacían hervir. Literalmente Gabriel está llamando “hervidor de engrudo” a su abuelo. Una referencia humorística que sugiere nada veladamente cuál habría sido el “final trágico” de Johnny como consecuencia de su comportamiento “excéntrico” aquel malhadado día. N. del T.

¹⁰ La estatua ecuestre de Guillermo III, el rey de Inglaterra protestante que conquistó Irlanda en 1690. N. del T.

esposa. Había gracia y misterio en la actitud de ella, como si se tratase de un símbolo de algo. Se preguntó de qué podría ser símbolo una mujer de pie en la oscuridad de unas escaleras que escuchaba una música distante. Si él fuese pintor la pintaría en esa actitud. Su sombrero de fieltro azul sacaba a relucir el bronce de su cabello contra la oscuridad, y las tablas oscuras de la falda sacarían a relucir las tonalidades claras. *Música distante* bautizaría ese cuadro si fuese pintor. Cerraron la puerta del recibo. La tía Kate, la tía Julia y Mary Jane entraron, riendo todavía.

–Bueno, hay que ver que ese Freddy es terrible, dijo Mary Jane. Es verdaderamente terrible.

Gabriel no dijo nada, pero señaló a las escaleras, en dirección a donde su esposa permanecía de pie. Ahora que la puerta del recibo estaba cerrada podía escuchar la voz y el piano con mayor claridad. Les indicó con la mano que se mantuvieran en silencio. La canción parecía estar en la antigua tonalidad irlandesa, y el cantante no parecía muy seguro ni de sus palabras ni de su voz. La voz, a la que la distancia y la ronquera del cantante volvían quejumbrosa, iluminaba tenuamente la cadencia de la tonada con palabras que expresaban pesar:

*Oh, la lluvia cae sobre mi cabello espeso
y el rocío me humedece la piel,
mi niño yace frío...*

–Ah, exclamó Mary Jane. Es Bartell D’Arcy cantando después de haberse negado toda la noche. Bueno, conseguiré que cante una canción antes de irse.

–Ay, hazlo Mary Jane, dijo la tía Kate.

Mary Jane pasó velozmente por entre ellos y corrió a las escaleras, pero antes de llegar a ellas cesó la canción y el piano se cerró abruptamente.

– ¡Ah, qué lástima! gritó. ¿Ya viene bajando, Gretta?

Gabriel oyó a su esposa responder que sí y la vio descender hacia ellos. A pocos pasos la seguían el señor Bartell D’Arcy y la señorita O’Gallaghan.

–Ay, señor D’Arcy, gritó Mary Jane, es una maldad muy grande de su parte cortar de esa manera cuando todos estábamos extasiados oyéndolo.

–He estado insistiéndole toda la noche, dijo la señorita O’Gallaghan, y también la señora Conroy, y él nos dijo que tenía un resfriado terrible y no podía cantar.

–Oh, señor D’Arcy, dijo la tía Kate, ese es un embuste grandísimo.

– ¿Ustedes no ven que ando más ronco que un cuervo? Dijo el señor D’Arcy con rudeza.

Entró presuroso al pequeño cuarto auxiliar y se puso el abrigo. Los demás, tomados por sorpresa por su grosería, no hallaban qué decir. La tía Kate frunció el ceño y les hizo seña de no insistir. El señor D’Arcy se envolvió el cuello cuidadosamente con la bufanda, arrugando la frente.

–Es el tiempo, dijo la tía Julia tras una pausa.

–Sí, todo el mundo está resfriado, dijo tía Kate contemporizando, todo el mundo.

–Dicen, dijo Mary Jane, que no habíamos tenido una nevada así en treinta años; y esta mañana leí en los periódicos que está cayendo nieve sobre toda Irlanda.

–A mí me encanta ver la nieve, dijo la tía Julia con tristeza.

–A mí también, dijo la señorita O’Gallaghan. Pienso que la Navidad nunca es Navidad si no hay nieve en el suelo.

–Pero al pobre señor D’Arcy no le gusta la nieve, dijo la tía Kate sonriendo.

El señor D’Arcy salió del pequeño cuarto bien abrigado y abotonado, y en tono arrepentido les contó la historia de su resfriado. Todo el mundo le dio consejos y dijo que era muy lastimoso y le recomendó tener mucho cuidado con su garganta en el aire de la noche. Gabriel observaba a su esposa, que no participaba en la conversación. Permanecía de pie bajo la lámpara polvorienta y la llama del gas iluminaba el vivo bronce de su cabello, que él había visto secar ante el fuego unos días antes. Estaba en la misma postura y parecía no darse cuenta de la conversación a su alrededor. Por fin volteó hacia ellos y Gabriel vio que sus mejillas habían cobrado color y los ojos le brillaban. Una súbita oleada de alegría saltó desde su corazón.

–Señor D’Arcy, dijo ella, ¿cómo se llama la canción que usted estaba cantando?

–Se llama *La muchacha de Aughrim*, dijo el señor D’Arcy, pero no la pude recordar tal como es. ¿Por qué? ¿Usted la conoce?

–*La muchacha de Aughrim*, repitió ella. No podía recordar el nombre.

–Es una tonada muy bonita, dijo Mary Jane. Lástima que usted no tuviera voz esta noche.

–Vamos, Mary Jane, dijo tía Kate, no haga molestar al señor D’Arcy. No queremos verlo molesto.

Viendo que todos estaban listos para partir los pastoreó hasta la puerta, donde se dieron las buenas noches.

–Bien, buenas noches, tía Kate, y gracias por la velada tan grata.

– ¡Buenas noches, Gabriel! ¡Buenas noches, Gretta!

–Buenas noches, tía Kate, y muchas gracias por todo. Buenas noches, tía Julia.

–Oh, buenas noches, Gretta. No te había visto.

–Buenas noches, señor D’Arcy. Buenas noches, señorita O’Gallaghan.

–Buenas noches, señorita Morkan.

–Buenas noches, otra vez.

–Buenas noches a todos. Lleguen con bien.

–Buenas noches, buenas noches.

La mañana aún era oscura. Una débil luz amarillenta se cernía sobre las casas y el río, y el cielo parecía ir en descenso. El suelo estaba fangoso, y sobre los techos, sobre los parapetos del muelle y sobre las barandas del área solo permanecían algunas vetas y parches de nieve. Las lámparas ardían todavía con luz rojiza en el aire lóbrego y, al otro lado del río el palacio de The Four Courts se recortaba en el cielo encapotado.

Ella caminaba delante de él con el señor Bartell D'Arcy, los zapatos envueltos en un paquete pardo apretado bajo el brazo, y las manos sosteniendo la falda alejada del fango. Ya no había nada de gracia en su actitud, pero a Gabriel todavía le brillaban los ojos de felicidad. La sangre le saltaba en las venas, y los pensamientos se amotinaban en su cerebro, orgullosos, alegres, tiernos, valerosos.

Ella caminaba delante de él tan leve y tan erguida que él deseaba correr tras ella sin hacer ruido, tomarla por los hombros y decirle algo tonto y cariñoso al oído. Le parecía tan frágil que ansiaba defenderla de algo y entonces quedarse a solas con ella. Momentos de su vida juntos refulgían como estrellas en su memoria. Junto a la taza del desayuno estaba un sobre color azul heliotropo y él lo acariciaba con su mano. Los pájaros gorjeaban en la hiedra, y la cortina vegetal como una telaraña bañada por el sol rielaba sobre el piso: él no podía comer de tanta felicidad. Estaban de pie en la plataforma atestada de gente y él le deslizaba un boleto dentro de la tibia palma de su guante. Él estaba junto a ella en medio del frío mirando a través de una ventana enrejada a un hombre que hacía botellas en un horno rugiente. Hacía mucho frío. La cara de ella, fragante en el aire helado, estaba muy cerca de la suya, y de repente ella le gritó al hombre del horno:

– ¿Está caliente el fuego, señor?

Pero el hombre no podía oírlo con el ruido del horno. Menos mal. Habría respondido groseramente.

Una oleada de regocijo aún más tierno escapó de su corazón como un torrente que le recorría las arterias. Como los fuegos tiernos de las estrellas, de su memoria, iluminándola, se desgranaron momentos de su vida juntos de los que nadie sabía nada ni sabría nunca. Ansiaba recordarle esos momentos, hacerle olvidar los años de su apagada existencia juntos y recordar solamente sus momentos de éxtasis. Porque los años, sentía, no habían apagado ni su alma ni la de ella. Los niños, la escritura de él, las tareas domésticas de ella, no habían apagado todo el fuego tierno de sus almas. En una carta que él le escribió decía: *¿Por qué razón palabras como estas me parecen tan apagadas y frías? ¿Es porque no existe palabra lo bastante tierna como para ser tu nombre?*

Como una música distante esas palabras que él había escrito años antes le llegaban desde el pasado. Ansiaba estar a solas con ella. Cuando los demás se hubieran marchado, cuando él y ella estuviesen en su habitación en el hotel, entonces estarían solos juntos. La llamaría suavemente:

– ¡Gretta!

Quizás ella no lo escucharía de una vez: estaría desvestiéndose. Entonces algo en la voz de él la tocaría. Se voltearía a verlo...

En la esquina de Winetavern Street encontraron un coche de alquiler. Lo alegró que su traqueteo ruidoso lo pusiera a salvo de una conversación. Ella miraba por la ventanilla y parecía cansada. Los demás dijeron solamente unas pocas palabras, señalando alguna edificación o una calle. El caballo galopaba fatigosamente bajo el cielo sombrío de la madrugada, arrastrando tras él la caja traqueteante, y Gabriel volvía a estar en un coche de alquiler con ella, galopando para alcanzar el barco, galopando hacia su luna de miel.

Cuando el coche terminó de cruzar el puente O'Connell la señorita O'Gallaghan dijo:

– Dicen que uno no cruza nunca el puente O'Connell sin ver un caballo blanco.

– Esta vez yo vi un hombre blanco, dijo Gabriel.

– ¿Dónde? preguntó el señor Bartell D'Arcy.

Gabriel señaló en dirección a la estatua cubierta de parches de nieve¹¹. Luego la saludó amigablemente con la cabeza y le hizo una señal con la mano.

– Buenas noches, Dan, dijo jovialmente.

Cuando el coche se detuvo frente al hotel Gabriel saltó afuera y, a pesar de la protesta del señor Bartell D'Arcy, le pagó al cochero. Le dio un chelín de propina. El hombre hizo un saludo y dijo:

– Que tenga un próspero Año Nuevo, señor.

– Igualmente, dijo Gabriel.

Ella se recostó momentáneamente de su brazo al bajarse del coche y mientras estuvo en la acera dándoles las buenas noches a los demás se recostaba levemente de su brazo, con la misma levedad con que había bailado con él horas atrás. Él se sintió orgulloso y feliz en aquel momento, feliz de que fuese suya, orgulloso de su gracia y su porte de señora casada. Pero ahora, tras haber revivido tan gratamente tantos recuerdos, el primer contacto con su cuerpo, musical y extraño y perfumado lo hizo sentir una penetrante punzada de lujuria. Amparado en su silencio atrajo su brazo más estrechamente a su costado y, todavía de pie ante la puerta del hotel sintió que se habían escapado de sus propias vidas y obligaciones, escapado del hogar y las amistades y huido juntos a una nueva aventura con el corazón indómito y radiante.

En el vestíbulo dormitaba un viejo sentado en un sillón con funda. Encendió una vela en la oficina y los condujo a las escaleras. Ellos lo siguieron en silencio, dando pisadas suaves sobre los escalones espesamente alfombrados. Ella remontaba las escaleras tras el portero, la cabeza gacha por el ascenso, los hombros frágiles encorvados como soportando una carga, la falda ceñida al cuerpo. Él hubiese podido abrazarla bruscamente por las caderas impidiéndole moverse, pues le temblaban los brazos de tanto deseo de aprehenderla, y sólo la presión de las uñas contra las palmas de las manos contenía el impulso salvaje de su cuerpo refrenado. El portero se detuvo en las escaleras para acomodar la vela goteante. Ellos se detuvieron también unos escalones más abajo.

11 La estatua del patriota irlandés Daniel O'Connell, "El Libertador".

En el silencio Gabriel podía oír caer la cera derretida en el platillo del candelero y el palpar de su corazón contra las costillas. El portero los condujo por un corredor y abrió una puerta. Puso la inestable vela sobre la mesa de noche y les preguntó a qué hora querían que los despertara en la mañana.

—A las ocho, dijo Gabriel.

El portero señaló hacia el interruptor de la luz eléctrica y comenzó a murmurar una disculpa, pero Gabriel lo cortó.

—No necesitamos ninguna luz. Ya tenemos bastante con la que entra desde la calle. Y le digo, agregó, señalando a la vela, que como buena persona que es bien podría usted llevarse esa belleza.

El portero volvió a tomar la vela, pero lentamente debido a la sorpresa ante una idea tan inusitada. Masculló un buenas noches y salió. Gabriel pasó el pestillo.

La luz espectral del farol callejero se proyectaba en haz desde una de las ventanas hasta la puerta. Gabriel arrojó el abrigo y el sombrero sobre un canapé y atravesó la habitación hasta la ventana. Miró abajo hacia la calle a fin de calmar un poco su emoción. Luego se dio vuelta y se reclinó sobre una cómoda, de espaldas a la luz. Ella no se había quitado el sombrero ni la capa, y estaba de pie ante un gran espejo giratorio, desabrochándose el corpiño. Gabriel se dedicó por un momento a contemplarla, y entonces dijo:

— ¡Gretta!

Ella se volteó lentamente del espejo y caminó hacia él a lo largo del haz de luz. Su rostro se veía tan serio y extenuado que las palabras no lograban abrirse paso por entre los labios de Gabriel. No, aún no era el momento.

—Te veías cansada, dijo.

—Lo estoy un poco, respondió ella.

— ¿No te sientes enferma o débil?

—No, cansada, eso es todo.

Fue hasta la ventana y permaneció allí mirando afuera. Gabriel aguardó de nuevo y entonces, temiendo que el apocamiento estuviese a punto de sojuzgarlo, dijo abruptamente:

— ¡Por cierto, Gretta!

— ¿Qué pasa?

— ¿Tú conoces a ese tipo, Malins? dijo rápidamente.

—Sí, ¿qué pasa con él?

—Bueno, pobre tipo ese, pero después de todo es buena gente, prosiguió Gabriel con voz falsa, me devolvió el soberano que le presté, y realmente no me lo esperaba. Es una lástima que no pueda apartarse de ese Browne, porque en el fondo no es mala persona.

Ahora estaba temblando del disgusto. ¿Por qué parecía ella tan abstraída? No sabía cómo comenzar. ¿Estaría disgustada por algo ella también? ¡Si tan solo voltease hacia él, o viniese hacia él por cuenta propia! Tomarla tal como estaba sería una brutalidad. No, tenía que ver algo de ardor en sus ojos primero. Ansiaba someter ese humor extraño.

— ¿Cuándo le prestaste la libra? preguntó ella tras una pausa.

Gabriel batalló por refrenarse de un arranque de lenguaje brutal contra el borracho empedernido de Malins y su libra. Ansiaba gritarle desde el fondo del alma, estrujar su cuerpo contra el suyo, sojuzgarla. Pero dijo:

—Ah, por Navidad, cuando abrió aquella tiendita de tarjetas navideñas en Henry Street.

Ardía en tal fiebre de ira y de deseo que no la sintió llegar desde la ventana. Ella se detuvo ante él por un instante, mirándolo de una manera extraña. Entonces se puso repentinamente de puntillas, descansó ligeramente las manos sobre sus hombros y lo besó.

—Eres una persona muy generosa, Gabriel, dijo.

Gabriel, temblando de deleite con ese beso repentino y la singularidad de su frase, posó las manos sobre su cabello y comenzó a alisárselo hacia atrás tocándolo apenas con sus dedos. El lavado lo había vuelto suave y brillante. El corazón le rebotaba de felicidad. Justo cuando él más lo deseaba ella había venido a él por su propia iniciativa. Quizá los pensamientos de ella marchaban a la par de los suyos. Quizás ella había sentido el imperioso deseo que él albergaba en su interior y entonces la había asaltado la disposición a la entrega. Ahora que ella se le había entregado con tanta facilidad se preguntaba por qué había sido él tan apocado.

Se incorporó, sosteniendo aún su cabeza entre las manos. Entonces deslizó prestamente un brazo en torno a su cuerpo, la atrajo hacia él y dijo suavemente:

—Gretta, querida, ¿en qué estás pensando?

Ella ni le respondió ni se abandonó por entero a su abrazo. Le volvió a decir suavemente:

—Dime qué es, Gretta. Creo que sé lo que te pasa. ¿Lo sé?

Ella no respondió de una vez. Entonces dijo en un arranque de llanto:

—Ay, estoy pensando en esa canción, *La muchacha de Aughrim*.

Se desprendió de su abrazo y corrió a la cama y escondió la cara echando los brazos por sobre la baranda. El asombro dejó paralizado a Gabriel por un momento, y luego la siguió. Al pasar ante el espejo en su camino pudo verse retratado de cuerpo entero: su pecho ancho llenando el frente de la camisa, la cara cuya expresión siempre lo intrigaba al contemplarse en el espejo y sus anteojos de montura dorada relucientes. Se detuvo unos pasos antes de llegar a ella y le dijo:

— ¿Qué pasa con la canción? ¿Por qué te hace llorar?

Ella levantó la cabeza de entre sus brazos y se enjugó las lágrimas con el dorso de la mano como una niña. Una nota de mayor

delicadeza aún de la que él quería darle le impregnó la voz.

– ¿Por qué, Gretta? preguntó.

– Estoy pensando en una persona que solía cantar esa canción hace mucho tiempo.

– ¿Y quién era esa persona hace mucho tiempo? preguntó Gabriel sonriendo.

– Una persona que conocí en Galway cuando vivía con mi abuela, dijo ella.

La sonrisa se borró del rostro de Gabriel. Una ira apagada comenzó a cobrar cuerpo de nuevo en el fondo de su mente y los fuegos apagados de la lujuria comenzaron a fulgurar airadamente en sus venas.

– ¿Alguien de quien estabas enamorada? preguntó irónicamente.

– Era un muchacho que conocí, respondió ella, que se llamaba Michael Fury. Estaba muy delicado.

Gabriel permaneció en silencio. No deseaba que ella pensara que le interesaba ese muchacho enfermo.

– Puedo verlo con tanta claridad, dijo ella después de un momento. Aquellos ojos que tenía: ¡qué grandes ojos negros! Y aquella expresión en ellos... ¡qué expresión!

– ¿Ah, entonces te enamoraste de él? preguntó Gabriel.

– Salía a pasear con él, dijo ella, cuando yo estaba en Galway.

Una idea pasó velozmente por la mente de Gabriel.

– ¿No sería por eso que querías que fuésemos a Galway con esa muchacha Ivors? preguntó fríamente.

Ella se lo quedó mirando y preguntó sorprendida:

– ¿Para qué?

Sus ojos hicieron que Gabriel se sintiera incomodado. Este se encogió de hombros y dijo:

– ¿Cómo voy a saberlo? Para verlo, quizá.

Ella dejó de mirarlo para seguir con la vista el haz de luz hasta la ventana, en silencio.

– Él murió, dijo ella por fin. Murió cuando apenas tenía diecisiete años. ¿No es algo terrible morir tan joven?

– ¿Qué era él? preguntó Gabriel todavía irónico.

– Trabajaba en la compañía del gas, dijo ella.

Gabriel se sintió humillado por el fracaso de su ironía y por la evocación de esta figura de entre los muertos, un muchacho de la compañía del gas. Mientras él estaba lleno de recuerdos de su vida secreta juntos, lleno de ternura y alegría y deseo ella había estado comparándolo con otro en su mente. Lo asaltó una consciencia vergonzosa de su propia persona. Se vio como una figura ridícula, que actuaba como mandadero de sus tías, un sentimentalista nervioso bienintencionado que discursaba para gente vulgar e idealizaba sus propios anhelos bufonescos, el lamentable tipejo fatuo que había entrevisto reflejado en el espejo. Instintivamente volvió la espalda más hacia la luz, no fuese a ocurrir que ella lograra darse cuenta de la vergüenza que le encendía la frente.

Trató de mantener el tono de frío interrogatorio, pero cuando habló le salió una vez humilde e insignificante.

– Supongo que te enamoraste de ese Michael Fury, Gretta, dijo.

– Me sentía maravillosamente bien con él en esa época, dijo ella.

Su voz era velada y triste. Gabriel, que ahora sentía cuan inútil iba a resultar tratar de conducirla hacia donde él se proponía, le acarició una mano y dijo, también con tristeza:

– ¿Y de qué murió tan joven, Gretta? ¿Fue de tuberculosis?

– Creo que murió por mí, respondió ella.

Un terror vago se apoderó de Gabriel ante esa respuesta, como si en la hora en que él esperaba salir triunfante algún ser impalpable y vengativo se estuviese poniendo en su contra, congregando fuerzas en contra suya en su mundo vago. Pero se liberó con una sacudida en un esfuerzo del razonamiento y continuó acariciándole la mano. No volvió a preguntar de nuevo porque sintió que ella le iba a contar por sí misma. Su mano estaba caliente y húmeda; no respondía a su contacto, pero él la siguió acariciando, al igual que aquella mañana de primavera había acariciado la primera carta que ella le escribió.

– Fue en invierno, dijo ella, hacia comienzos del invierno, cuando iba a dejar a mi abuela y venirme al colegio de monjas. Y él se la pasaba enfermo todo el tiempo en su hospedaje en Galway y no le permitían salir y ya le habían escrito a su gente en Oughterard. Estaba muy decaído, o algo así, decían. Nunca lo supe exactamente.

Hizo una pausa momentánea y suspiró.

– El pobre, dijo. Me tenía mucho cariño y era un muchacho tan gentil. Salíamos mucho a caminar juntos, tú sabes, Gabriel, como hacen en el campo. Hubiese estudiado canto pero su salud no lo dejó. Tenía muy buena voz, el pobre Michael Fury.

– Bueno, ¿y entonces? preguntó Gabriel.

– Y cuando me llegó la hora de irme de Galway y venirme al colegio de monjas él estaba mucho peor y no me dejaban verlo, así que le escribí una carta diciendo que me iba a Dublín y volvería en el verano y esperaba que estuviese mejor entonces.

Hizo una pausa momentánea para controlar la voz y prosiguió:

– Entonces la noche antes de mi partida yo estaba en casa de mi abuela en Nun's Island, haciendo las maletas, y escuché que le tiraban piedritas a la ventana. La ventana estaba tan empapada que no podía ver, así que bajé corriendo por las escaleras tal y como estaba y me salí al jardín por la puerta de atrás y ahí estaba el pobre al final del jardín, temblando de frío.

– ¿Y no le dijiste que se fuera para su casa? preguntó Gabriel.

– Le rogué que se fuera para su casa de una vez y le dije que la lluvia lo iba a matar. Pero él dijo que no quería vivir. ¡Puedo ver sus ojos tal cual! Estaba de pie al final del muro, donde había un árbol.

– ¿Y se fue para su casa? preguntó Gabriel.

—Sí, se fue para su casa. Y cuando yo tenía una semana apenas en el colegio de monjas se murió y lo enterraron en Oughterard, de donde era su gente. ¡Ay, el día que me dijeron eso, que se había muerto!

Se detuvo, ahogada en sollozos y, abatida por la emoción, se tiró en la cama boca abajo, a sollozar sobre la colcha. Gabriel le sostuvo la mano por un buen rato, dudando qué hacer, y entonces, temeroso de entrometerse en su dolor, la dejó caer con delicadeza y caminó silencioso hacia la ventana.

Pronto se quedó dormida.

Gabriel, apoyado en un codo, estuvo contemplando un momento, sin resentimiento, su cabello revuelto y su boca entreabierta, escuchándola respirar profundo. De manera que ella había tenido un romance así en su vida: un hombre que murió por ella. Apenas le dolía ahora pensar el papel tan pequeño que él, su esposo, había jugado en su vida. La miró dormir como si ambos jamás hubiesen vivido juntos como marido y mujer. Sus ojos curiosos se posaron durante largo tiempo sobre su cara y su pelo; y mientras pensaba en lo que ella podía haber sido en aquel tiempo de su belleza temprana de muchacha, una extraña lástima amistosa penetró en su alma. No le gustaba reconocer, ni siquiera para sí mismo, que su rostro había dejado de ser hermoso, pero sabía que ese ya no era el rostro por el que Michael Fury había desafiado la muerte.

Quizás ella no le había contado toda la historia. Sus ojos se dirigieron a la silla sobre la que había tirado parte de su ropa. Un cordel de su enagua colgaba hasta el piso. Una bota permanecía en pie con la parte superior flácida caída; su compañera yacía a un costado. Se extrañó de su desbordamiento emocional de hacía una hora. ¿De dónde provino? De la cena de su tía, de su propio discurso estúpido, del vino y el baile, del jolgorio cuando se despidieron en el recibo, el placer de la caminata sobre la nieve a lo largo del río. ¡Pobre tía Julia! También ella sería una sombra junto a la sombra de Patrick Morkan y su caballo. Él había captado aquel momentáneo aire macilento en su rostro cuando cantaba Vestida para la boda. Pronto, quizás, estaría él sentado en ese mismo salón trajeado de luto, el sombrero de copa sobre las rodillas. Las cortinas estarían corridas y la tía Kate sentada a su lado llorando y soplándose la nariz y contándole cómo había muerto Julia. Él le estaría dando vueltas a la cabeza en busca de algunas palabras que pudiesen servirle de consuelo, y solamente encontraría las satisfactorias e inútiles. Sí, sí: eso ocurriría muy pronto.

El aire de la habitación le enfrió la espalda. Se estiró cuidadosamente bajo las sábanas y se tendió al lado de su esposa. Uno por uno todos ellos se iban convirtiendo en sombras. Mejor pasar valientemente al otro mundo en la plena gloria de una pasión que irse marchitando y apagando lánguidamente con la edad. Pensó en cómo la que yacía a su lado había guardado bajo llave en su corazón durante tantos años aquella imagen de los ojos de su amante cuando le dijo que no deseaba vivir.

Copiosas lágrimas llenaron los ojos de Gabriel. Nunca había sentido algo parecido por ninguna mujer pero sabía que un sentimiento así tenía que ser amor. Las lágrimas se aglomeraron aún más en sus ojos y en la oscuridad parcial imaginó ver la forma de un joven de pie bajo un árbol del que goteaba la lluvia. Había otras formas cerca. Su alma se había acercado a esa región habitada por la inmensa multitud de los muertos. Estaba consciente de su existencia incontrolable y fluctuante pero no era capaz de aprehenderla. Su propia identidad se desvanecía gradualmente en un mundo gris impalpable: el mismo mundo sólido que esos muertos erigieron y en el que una vez vivieron se iba disolviendo y consumiendo. Unos toquecitos leves en el vidrio le hicieron voltear hacia la ventana. Había comenzado a nevar otra vez. Miró somnoliento cómo los copos plateados y oscuros caían oblicuamente contra el farol. Le había llegado el momento de emprender su viaje al oeste. Sí, los periódicos tenían razón: la nevada era general sobre Irlanda entera. Estaba cayendo en todas partes de la oscura llanura central, sobre las colinas sin árboles, caía blandamente sobre la turbera de Allen y, más lejos al oeste, sobre las ondas oscuras y amotinadas del Shannon. Estaba cayendo, también, sobre cada rincón del cementerio solitario en la colina donde estaba Michael Fury. Se amontonaba sobre las cruces y las lápidas torcidas, sobre los barrotes de la pequeña verja, sobre la maleza inhóspita. Su alma desfallecía poco a poco mientras él oía la nieve caer tenuemente a lo largo y ancho del universo y caer tenuemente, como el descenso de su hora final, sobre todos los vivos y lo muertos.

The Dead

James Joyce

LILY, the caretaker's daughter, was literally run off her feet. Hardly had she brought one gentleman into the little pantry behind the office on the ground floor and helped him off with his overcoat than the wheezy hall-door bell clanged again and she had to scamper along the bare hallway to let in another guest. It was well for her she had not to attend to the ladies also. But Miss Kate and Miss Julia had thought of that and had converted the bathroom upstairs into a ladies' dressing-room. Miss Kate and Miss Julia were there, gossiping and laughing and fussing, walking after each other to the head of the stairs, peering down over the banisters and calling down to Lily to ask her who had come.

It was always a great affair, the Misses Morkan's annual dance. Everybody who knew them came to it, members of the family, old friends of the family, the members of Julia's choir, any of Kate's pupils that were grown up enough, and even some of Mary Jane's pupils too. Never once had it fallen flat. For years and years it had gone off in splendid style, as long as anyone could remember; ever since Kate and Julia, after the death of their brother Pat, had left the house in Stoney Batter and taken Mary Jane, their only niece, to live with them in the dark, gaunt house on Usher's Island, the upper part of which they had rented from Mr. Fulham, the corn-factor on the ground floor. That was a good thirty years ago if it was a day. Mary Jane, who was then a little girl in short clothes, was now the main prop of the household, for she had the organ in Haddington Road. She had been through the Academy and gave a pupils' concert every year in the upper room of the Antient Concert Rooms. Many of her pupils belonged to the better-class families on the Kingstown and Dalkey line. Old as they were, her aunts also did their share. Julia, though she was quite grey, was still the leading soprano in Adam and Eve's, and Kate, being too feeble to go about much, gave music lessons to beginners on the old square piano in the back room. Lily, the caretaker's daughter, did housemaid's work for them. Though their life was modest, they believed in eating well; the best of everything: diamond-bone sirloins, three-shilling tea and the best bottled stout. But Lily seldom made a mistake in the orders, so that she got on well with her three mistresses. They were fussy, that was all. But the only thing they would not stand was back answers.

Of course, they had good reason to be fussy on such a night. And then it was long after ten o'clock and yet there was no sign of Gabriel and his wife. Besides they were dreadfully afraid that Freddy Malins might turn up screwed. They would not wish for worlds that any of Mary Jane's pupils should see him under the influence; and when he was like that it was sometimes very hard to manage him. Freddy Malins always came late, but they wondered what could be keeping Gabriel: and that was what brought them every two minutes to the banisters to ask Lily had Gabriel or Freddy come.

"O, Mr. Conroy," said Lily to Gabriel when she opened the door for him, "Miss Kate and Miss Julia thought you were never coming. Good-night, Mrs. Conroy."

"I'll engage they did," said Gabriel, "but they forget that my wife here takes three mortal hours to dress herself."

He stood on the mat, scraping the snow from his goloshes, while Lily led his wife to the foot of the stairs and called out:

"Miss Kate, here's Mrs. Conroy."

Kate and Julia came toddling down the dark stairs at once. Both of them kissed Gabriel's wife, said she must be perished alive, and asked was Gabriel with her.

"Here I am as right as the mail, Aunt Kate! Go on up. I'll follow," called out Gabriel from the dark.

He continued scraping his feet vigorously while the three women went upstairs, laughing, to the ladies' dressing-room. A light fringe of snow lay like a cape on the shoulders of his overcoat and like toecaps on the toes of his goloshes; and, as the buttons of his overcoat slipped with a squeaking noise through the snow-stiffened frieze, a cold, fragrant air from out-of-doors escaped from crevices and folds.

"Is it snowing again, Mr. Conroy?" asked Lily.

She had preceded him into the pantry to help him off with his overcoat. Gabriel smiled at the three syllables she had given his surname and glanced at her. She was a slim; growing girl, pale in complexion and with hay-coloured hair. The gas in the pantry made her look still paler. Gabriel had known her when she was a child and used to sit on the lowest step nursing a rag doll.

"Yes, Lily," he answered, "and I think we're in for a night of it."

He looked up at the pantry ceiling, which was shaking with the stamping and shuffling of feet on the floor above, listened for a moment to the piano and then glanced at the girl, who was folding his overcoat carefully at the end of a shelf.

"Tell me, Lily," he said in a friendly tone, "do you still go to school?"

"O no, sir," she answered. "I'm done schooling this year and more."

"O, then," said Gabriel gaily, "I suppose we'll be going to your wedding one of these fine days with your young man, eh?"

The girl glanced back at him over her shoulder and said with great bitterness:

"The men that is now is only all palaver and what they can get out of you."

Gabriel coloured, as if he felt he had made a mistake and, without looking at her, kicked off his goloshes and flicked actively with his muffler at his patent-leather shoes.

He was a stout, tallish young man. The high colour of his cheeks pushed upwards even to his forehead, where it scattered itself in a few formless patches of pale red; and on his hairless face there scintillated restlessly the polished lenses and the bright

gilt rims of the glasses which screened his delicate and restless eyes. His glossy black hair was parted in the middle and brushed in a long curve behind his ears where it curled slightly beneath the groove left by his hat.

When he had flicked lustre into his shoes he stood up and pulled his waistcoat down more tightly on his plump body. Then he took a coin rapidly from his pocket.

“O Lily,” he said, thrusting it into her hands, “it’s Christmastime, isn’t it? Just... here’s a little....”

He walked rapidly towards the door.

“O no, sir!” cried the girl, following him. “Really, sir, I wouldn’t take it.”

“Christmas-time! Christmas-time!” said Gabriel, almost trotting to the stairs and waving his hand to her in deprecation.

The girl, seeing that he had gained the stairs, called out after him:

“Well, thank you, sir.”

He waited outside the drawing-room door until the waltz should finish, listening to the skirts that swept against it and to the shuffling of feet. He was still discomposed by the girl’s bitter and sudden retort. It had cast a gloom over him which he tried to dispel by arranging his cuffs and the bows of his tie. He then took from his waistcoat pocket a little paper and glanced at the headings he had made for his speech. He was undecided about the lines from Robert Browning, for he feared they would be above the heads of his hearers. Some quotation that they would recognise from Shakespeare or from the Melodies would be better. The indelicate clacking of the men’s heels and the shuffling of their soles reminded him that their grade of culture differed from his. He would only make himself ridiculous by quoting poetry to them which they could not understand. They would think that he was airing his superior education. He would fail with them just as he had failed with the girl in the pantry. He had taken up a wrong tone. His whole speech was a mistake from first to last, an utter failure.

Just then his aunts and his wife came out of the ladies’ dressing-room. His aunts were two small, plainly dressed old women. Aunt Julia was an inch or so the taller. Her hair, drawn low over the tops of her ears, was grey; and grey also, with darker shadows, was her large flaccid face. Though she was stout in build and stood erect, her slow eyes and parted lips gave her the appearance of a woman who did not know where she was or where she was going. Aunt Kate was more vivacious. Her face, healthier than her sister’s, was all puckers and creases, like a shrivelled red apple, and her hair, braided in the same old-fashioned way, had not lost its ripe nut colour.

They both kissed Gabriel frankly. He was their favourite nephew the son of their dead elder sister, Ellen, who had married T. J. Conroy of the Port and Docks.

“Gretta tells me you’re not going to take a cab back to Monkstown tonight, Gabriel,” said Aunt Kate.

“No,” said Gabriel, turning to his wife, “we had quite enough of that last year, hadn’t we? Don’t you remember, Aunt Kate, what a cold Gretta got out of it? Cab windows rattling all the way, and the east wind blowing in after we passed Merrion. Very jolly it was. Gretta caught a dreadful cold.”

Aunt Kate frowned severely and nodded her head at every word.

“Quite right, Gabriel, quite right,” she said. “You can’t be too careful.”

“But as for Gretta there,” said Gabriel, “she’d walk home in the snow if she were let.”

Mrs. Conroy laughed.

“Don’t mind him, Aunt Kate,” she said. “He’s really an awful bother, what with green shades for Tom’s eyes at night and making him do the dumb-bells, and forcing Eva to eat the stirabout. The poor child! And she simply hates the sight of it!... O, but you’ll never guess what he makes me wear now!”

She broke out into a peal of laughter and glanced at her husband, whose admiring and happy eyes had been wandering from her dress to her face and hair. The two aunts laughed heartily, too, for Gabriel’s solicitude was a standing joke with them.

“Goloshes!” said Mrs. Conroy. “That’s the latest. Whenever it’s wet underfoot I must put on my galoshes. Tonight even, he wanted me to put them on, but I wouldn’t. The next thing he’ll buy me will be a diving suit.”

Gabriel laughed nervously and patted his tie reassuringly, while Aunt Kate nearly doubled herself, so heartily did she enjoy the joke. The smile soon faded from Aunt Julia’s face and her mirthless eyes were directed towards her nephew’s face. After a pause she asked:

“And what are goloshes, Gabriel?”

“Goloshes, Julia!” exclaimed her sister “Goodness me, don’t you know what goloshes are? You wear them over your... over your boots, Gretta, isn’t it?”

“Yes,” said Mrs. Conroy. “Guttapercha things. We both have a pair now. Gabriel says everyone wears them on the Continent.”

“O, on the Continent,” murmured Aunt Julia, nodding her head slowly.

Gabriel knitted his brows and said, as if he were slightly angered:

“It’s nothing very wonderful, but Gretta thinks it very funny because she says the word reminds her of Christy Minstrels.”

“But tell me, Gabriel,” said Aunt Kate, with brisk tact. “Of course, you’ve seen about the room. Gretta was saying...”

“O, the room is all right,” replied Gabriel. “I’ve taken one in the Gresham.”

“To be sure,” said Aunt Kate, “by far the best thing to do. And the children, Gretta, you’re not anxious about them?”

“O, for one night,” said Mrs. Conroy. “Besides, Bessie will look after them.”

“To be sure,” said Aunt Kate again. “What a comfort it is to have a girl like that, one you can depend on! There’s that Lily,

I'm sure I don't know what has come over her lately. She's not the girl she was at all."

Gabriel was about to ask his aunt some questions on this point, but she broke off suddenly to gaze after her sister, who had wandered down the stairs and was craning her neck over the banisters.

"Now, I ask you," she said almost testily, "where is Julia going? Julia! Julia! Where are you going?"

Julia, who had gone half way down one flight, came back and announced blandly:

"Here's Freddy."

At the same moment a clapping of hands and a final flourish of the pianist told that the waltz had ended. The drawing-room door was opened from within and some couples came out. Aunt Kate drew Gabriel aside hurriedly and whispered into his ear:

"Slip down, Gabriel, like a good fellow and see if he's all right, and don't let him up if he's screwed. I'm sure he's screwed. I'm sure he is."

Gabriel went to the stairs and listened over the banisters. He could hear two persons talking in the pantry. Then he recognised Freddy Malins' laugh. He went down the stairs noisily.

"It's such a relief," said Aunt Kate to Mrs. Conroy, "that Gabriel is here. I always feel easier in my mind when he's here.... Julia, there's Miss Daly and Miss Power will take some refreshment. Thanks for your beautiful waltz, Miss Daly. It made lovely time."

A tall wizen-faced man, with a stiff grizzled moustache and swarthy skin, who was passing out with his partner, said:

"And may we have some refreshment, too, Miss Morkan?"

"Julia," said Aunt Kate summarily, "and here's Mr. Browne and Miss Furlong. Take them in, Julia, with Miss Daly and Miss Power."

"I'm the man for the ladies," said Mr. Browne, pursing his lips until his moustache bristled and smiling in all his wrinkles. "You know, Miss Morkan, the reason they are so fond of me is----"

He did not finish his sentence, but, seeing that Aunt Kate was out of earshot, at once led the three young ladies into the back room. The middle of the room was occupied by two square tables placed end to end, and on these Aunt Julia and the caretaker were straightening and smoothing a large cloth. On the sideboard were arrayed dishes and plates, and glasses and bundles of knives and forks and spoons. The top of the closed square piano served also as a sideboard for viands and sweets. At a smaller sideboard in one corner two young men were standing, drinking hop-bitters.

Mr. Browne led his charges thither and invited them all, in jest, to some ladies' punch, hot, strong and sweet. As they said they never took anything strong, he opened three bottles of lemonade for them. Then he asked one of the young men to move aside, and, taking hold of the decanter, filled out for himself a goodly measure of whisky. The young men eyed him respectfully while he took a trial sip.

"God help me," he said, smiling, "it's the doctor's orders."

His wizened face broke into a broader smile, and the three young ladies laughed in musical echo to his pleasantry, swaying their bodies to and fro, with nervous jerks of their shoulders. The boldest said:

"O, now, Mr. Browne, I'm sure the doctor never ordered anything of the kind."

Mr. Browne took another sip of his whisky and said, with sidling mimicry:

"Well, you see, I'm like the famous Mrs. Cassidy, who is reported to have said: 'Now, Mary Grimes, if I don't take it, make me take it, for I feel I want it.'"

His hot face had leaned forward a little too confidentially and he had assumed a very low Dublin accent so that the young ladies, with one instinct, received his speech in silence. Miss Furlong, who was one of Mary Jane's pupils, asked Miss Daly what was the name of the pretty waltz she had played; and Mr. Browne, seeing that he was ignored, turned promptly to the two young men who were more appreciative.

A red-faced young woman, dressed in pansy, came into the room, excitedly clapping her hands and crying:

"Quadrilles! Quadrilles!"

Close on her heels came Aunt Kate, crying:

"Two gentlemen and three ladies, Mary Jane!"

"O, here's Mr. Bergin and Mr. Kerrigan," said Mary Jane. "Mr. Kerrigan, will you take Miss Power? Miss Furlong, may I get you a partner, Mr. Bergin. O, that'll just do now."

"Three ladies, Mary Jane," said Aunt Kate.

The two young gentlemen asked the ladies if they might have the pleasure, and Mary Jane turned to Miss Daly.

"O, Miss Daly, you're really awfully good, after playing for the last two dances, but really we're so short of ladies tonight."

"I don't mind in the least, Miss Morkan."

"But I've a nice partner for you, Mr. Bartell D'Arcy, the tenor. I'll get him to sing later on. All Dublin is raving about him."

"Lovely voice, lovely voice!" said Aunt Kate.

As the piano had twice begun the prelude to the first figure Mary Jane led her recruits quickly from the room. They had hardly gone when Aunt Julia wandered slowly into the room, looking behind her at something.

"What is the matter, Julia?" asked Aunt Kate anxiously. "Who is it?"

Julia, who was carrying in a column of table-napkins, turned to her sister and said, simply, as if the question had surprised her:

"It's only Freddy, Kate, and Gabriel with him."

In fact right behind her Gabriel could be seen piloting Freddy Malins across the landing. The latter, a young man of about

forty, was of Gabriel's size and build, with very round shoulders. His face was fleshy and pallid, touched with colour only at the thick hanging lobes of his ears and at the wide wings of his nose. He had coarse features, a blunt nose, a convex and receding brow, tumid and protruded lips. His heavy-lidded eyes and the disorder of his scanty hair made him look sleepy. He was laughing heartily in a high key at a story which he had been telling Gabriel on the stairs and at the same time rubbing the knuckles of his left fist backwards and forwards into his left eye.

"Good-evening, Freddy," said Aunt Julia.

Freddy Malins bade the Misses Morkan good-evening in what seemed an offhand fashion by reason of the habitual catch in his voice and then, seeing that Mr. Browne was grinning at him from the sideboard, crossed the room on rather shaky legs and began to repeat in an undertone the story he had just told to Gabriel.

"He's not so bad, is he?" said Aunt Kate to Gabriel.

Gabriel's brows were dark but he raised them quickly and answered:

"O, no, hardly noticeable."

"Now, isn't he a terrible fellow!" she said. "And his poor mother made him take the pledge on New Year's Eve. But come on, Gabriel, into the drawing-room."

Before leaving the room with Gabriel she signalled to Mr. Browne by frowning and shaking her forefinger in warning to and fro. Mr. Browne nodded in answer and, when she had gone, said to Freddy Malins:

"Now, then, Teddy, I'm going to fill you out a good glass of lemonade just to buck you up."

Freddy Malins, who was nearing the climax of his story, waved the offer aside impatiently but Mr. Browne, having first called Freddy Malins' attention to a disarray in his dress, filled out and handed him a full glass of lemonade. Freddy Malins' left hand accepted the glass mechanically, his right hand being engaged in the mechanical readjustment of his dress. Mr. Browne, whose face was once more wrinkling with mirth, poured out for himself a glass of whisky while Freddy Malins exploded, before he had well reached the climax of his story, in a kink of high-pitched bronchitic laughter and, setting down his untasted and overflowing glass, began to rub the knuckles of his left fist backwards and forwards into his left eye, repeating words of his last phrase as well as his fit of laughter would allow him.

Gabriel could not listen while Mary Jane was playing her Academy piece, full of runs and difficult passages, to the hushed drawing-room. He liked music but the piece she was playing had no melody for him and he doubted whether it had any melody for the other listeners, though they had begged Mary Jane to play something. Four young men, who had come from the refreshment-room to stand in the doorway at the sound of the piano, had gone away quietly in couples after a few minutes. The only persons who seemed to follow the music were Mary Jane herself, her hands racing along the key-board or lifted from it at the pauses like those of a priestess in momentary imprecation, and Aunt Kate standing at her elbow to turn the page.

Gabriel's eyes, irritated by the floor, which glittered with beeswax under the heavy chandelier, wandered to the wall above the piano. A picture of the balcony scene in Romeo and Juliet hung there and beside it was a picture of the two murdered princes in the Tower which Aunt Julia had worked in red, blue and brown wools when she was a girl. Probably in the school they had gone to as girls that kind of work had been taught for one year. His mother had worked for him as a birthday present a waistcoat of purple tabinet, with little foxes' heads upon it, lined with brown satin and having round mulberry buttons. It was strange that his mother had had no musical talent though Aunt Kate used to call her the brains carrier of the Morkan family. Both she and Julia had always seemed a little proud of their serious and matronly sister. Her photograph stood before the pierglass. She held an open book on her knees and was pointing out something in it to Constantine who, dressed in a man-o-war suit, lay at her feet. It was she who had chosen the name of her sons for she was very sensible of the dignity of family life. Thanks to her, Constantine was now senior curate in Balbrigan and, thanks to her, Gabriel himself had taken his degree in the Royal University. A shadow passed over his face as he remembered her sullen opposition to his marriage. Some slighting phrases she had used still rankled in his memory; she had once spoken of Gretta as being country cute and that was not true of Gretta at all. It was Gretta who had nursed her during all her last long illness in their house at Monkstown.

He knew that Mary Jane must be near the end of her piece for she was playing again the opening melody with runs of scales after every bar and while he waited for the end the resentment died down in his heart. The piece ended with a trill of octaves in the treble and a final deep octave in the bass. Great applause greeted Mary Jane as, blushing and rolling up her music nervously, she escaped from the room. The most vigorous clapping came from the four young men in the doorway who had gone away to the refreshment-room at the beginning of the piece but had come back when the piano had stopped.

Lancers were arranged. Gabriel found himself partnered with Miss Ivors. She was a frank-mannered talkative young lady, with a freckled face and prominent brown eyes. She did not wear a low-cut bodice and the large brooch which was fixed in the front of her collar bore on it an Irish device and motto.

When they had taken their places she said abruptly:

"I have a crow to pluck with you."

"With me?" said Gabriel.

She nodded her head gravely.

"What is it?" asked Gabriel, smiling at her solemn manner.

"Who is G. C.?" answered Miss Ivors, turning her eyes upon him.

Gabriel coloured and was about to knit his brows, as if he did not understand, when she said bluntly:

“O, innocent Amy! I have found out that you write for The Daily Express. Now, aren't you ashamed of yourself?”

“Why should I be ashamed of myself?” asked Gabriel, blinking his eyes and trying to smile.

“Well, I'm ashamed of you,” said Miss Ivors frankly. “To say you'd write for a paper like that. I didn't think you were a West Briton.”

A look of perplexity appeared on Gabriel's face. It was true that he wrote a literary column every Wednesday in The Daily Express, for which he was paid fifteen shillings. But that did not make him a West Briton surely. The books he received for review were almost more welcome than the paltry cheque. He loved to feel the covers and turn over the pages of newly printed books. Nearly every day when his teaching in the college was ended he used to wander down the quays to the second-hand booksellers, to Hickey's on Bachelor's Walk, to Web's or Massey's on Aston's Quay, or to O'Clohissey's in the bystreet. He did not know how to meet her charge. He wanted to say that literature was above politics. But they were friends of many years' standing and their careers had been parallel, first at the University and then as teachers: he could not risk a grandiose phrase with her. He continued blinking his eyes and trying to smile and murmured lamely that he saw nothing political in writing reviews of books.

When their turn to cross had come he was still perplexed and inattentive. Miss Ivors promptly took his hand in a warm grasp and said in a soft friendly tone:

“Of course, I was only joking. Come, we cross now.”

When they were together again she spoke of the University question and Gabriel felt more at ease. A friend of hers had shown her his review of Browning's poems. That was how she had found out the secret: but she liked the review immensely. Then she said suddenly:

“O, Mr. Conroy, will you come for an excursion to the Aran Isles this summer? We're going to stay there a whole month. It will be splendid out in the Atlantic. You ought to come. Mr. Clancy is coming, and Mr. Kilkelly and Kathleen Kearney. It would be splendid for Gretta too if she'd come. She's from Connacht, isn't she?”

“Her people are,” said Gabriel shortly.

“But you will come, won't you?” said Miss Ivors, laying her arm hand eagerly on his arm.

“The fact is,” said Gabriel, “I have just arranged to go----”

“Go where?” asked Miss Ivors.

“Well, you know, every year I go for a cycling tour with some fellows and so----”

“But where?” asked Miss Ivors.

“Well, we usually go to France or Belgium or perhaps Germany,” said Gabriel awkwardly.

“And why do you go to France and Belgium,” said Miss Ivors, “instead of visiting your own land?”

“Well,” said Gabriel, “it's partly to keep in touch with the languages and partly for a change.”

“And haven't you your own language to keep in touch with -- Irish?” asked Miss Ivors.

“Well,” said Gabriel, “if it comes to that, you know, Irish is not my language.”

Their neighbours had turned to listen to the cross-examination. Gabriel glanced right and left nervously and tried to keep his good humour under the ordeal which was making a blush invade his forehead.

“And haven't you your own land to visit,” continued Miss Ivors, “that you know nothing of, your own people, and your own country?”

“O, to tell you the truth,” retorted Gabriel suddenly, “I'm sick of my own country, sick of it!”

“Why?” asked Miss Ivors.

Gabriel did not answer for his retort had heated him.

“Why?” repeated Miss Ivors.

They had to go visiting together and, as he had not answered her, Miss Ivors said warmly:

“Of course, you've no answer.”

Gabriel tried to cover his agitation by taking part in the dance with great energy. He avoided her eyes for he had seen a sour expression on her face. But when they met in the long chain he was surprised to feel his hand firmly pressed. She looked at him from under her brows for a moment quizzically until he smiled. Then, just as the chain was about to start again, she stood on tiptoe and whispered into his ear:

“West Briton!”

When the lancers were over Gabriel went away to a remote corner of the room where Freddy Malins' mother was sitting. She was a stout feeble old woman with white hair. Her voice had a catch in it like her son's and she stuttered slightly. She had been told that Freddy had come and that he was nearly all right. Gabriel asked her whether she had had a good crossing. She lived with her married daughter in Glasgow and came to Dublin on a visit once a year. She answered placidly that she had had a beautiful crossing and that the captain had been most attentive to her. She spoke also of the beautiful house her daughter kept in Glasgow, and of all the friends they had there. While her tongue rambled on Gabriel tried to banish from his mind all memory of the unpleasant incident with Miss Ivors. Of course the girl or woman, or whatever she was, was an enthusiast but there was a time for all things. Perhaps he ought not to have answered her like that. But she had no right to call him a West Briton before people, even in joke. She had tried to make him ridiculous before people, heckling him and staring at him with her rabbit's eyes.

He saw his wife making her way towards him through the waltzing couples. When she reached him she said into his ear:

“Gabriel. Aunt Kate wants to know won't you carve the goose as usual. Miss Daly will carve the ham and I'll do the pudding.”

“All right,” said Gabriel.

“She’s sending in the younger ones first as soon as this waltz is over so that we’ll have the table to ourselves.”

“Were you dancing?” asked Gabriel.

“Of course I was. Didn’t you see me? What row had you with Molly Ivors?”

“No row. Why? Did she say so?”

“Something like that. I’m trying to get that Mr. D’Arcy to sing. He’s full of conceit, I think.”

“There was no row,” said Gabriel moodily, “only she wanted me to go for a trip to the west of Ireland and I said I wouldn’t.”

His wife clasped her hands excitedly and gave a little jump.

“O, do go, Gabriel,” she cried. “I’d love to see Galway again.”

“You can go if you like,” said Gabriel coldly.

She looked at him for a moment, then turned to Mrs. Malins and said:

“There’s a nice husband for you, Mrs. Malins.”

While she was threading her way back across the room Mrs. Malins, without adverting to the interruption, went on to tell Gabriel what beautiful places there were in Scotland and beautiful scenery. Her son-in-law brought them every year to the lakes and they used to go fishing. Her son-in-law was a splendid fisher. One day he caught a beautiful big fish and the man in the hotel cooked it for their dinner.

Gabriel hardly heard what she said. Now that supper was coming near he began to think again about his speech and about the quotation. When he saw Freddy Malins coming across the room to visit his mother Gabriel left the chair free for him and retired into the embrasure of the window. The room had already cleared and from the back room came the clatter of plates and knives. Those who still remained in the drawing room seemed tired of dancing and were conversing quietly in little groups. Gabriel’s warm trembling fingers tapped the cold pane of the window. How cool it must be outside! How pleasant it would be to walk out alone, first along by the river and then through the park! The snow would be lying on the branches of the trees and forming a bright cap on the top of the Wellington Monument. How much more pleasant it would be there than at the supper-table!

He ran over the headings of his speech: Irish hospitality, sad memories, the Three Graces, Paris, the quotation from Browning. He repeated to himself a phrase he had written in his review: “One feels that one is listening to a thought-tormented music.” Miss Ivors had praised the review. Was she sincere? Had she really any life of her own behind all her propagandism? There had never been any ill-feeling between them until that night. It unnerved him to think that she would be at the supper-table, looking up at him while he spoke with her critical quizzing eyes. Perhaps she would not be sorry to see him fail in his speech. An idea came into his mind and gave him courage. He would say, alluding to Aunt Kate and Aunt Julia: “Ladies and Gentlemen, the generation which is now on the wane among us may have had its faults but for my part I think it had certain qualities of hospitality, of humour, of humanity, which the new and very serious and hypereducated generation that is growing up around us seems to me to lack.” Very good: that was one for Miss Ivors. What did he care that his aunts were only two ignorant old women?

A murmur in the room attracted his attention. Mr. Browne was advancing from the door, gallantly escorting Aunt Julia, who leaned upon his arm, smiling and hanging her head. An irregular musketry of applause escorted her also as far as the piano and then, as Mary Jane seated herself on the stool, and Aunt Julia, no longer smiling, half turned so as to pitch her voice fairly into the room, gradually ceased. Gabriel recognised the prelude. It was that of an old song of Aunt Julia’s -- *Arrayed for the Bridal*. Her voice, strong and clear in tone, attacked with great spirit the runs which embellish the air and though she sang very rapidly she did not miss even the smallest of the grace notes. To follow the voice, without looking at the singer’s face, was to feel and share the excitement of swift and secure flight. Gabriel applauded loudly with all the others at the close of the song and loud applause was borne in from the invisible supper-table. It sounded so genuine that a little colour struggled into Aunt Julia’s face as she bent to replace in the music-stand the old leather-bound songbook that had her initials on the cover. Freddy Malins, who had listened with his head perched sideways to hear her better, was still applauding when everyone else had ceased and talking animatedly to his mother who nodded her head gravely and slowly in acquiescence. At last, when he could clap no more, he stood up suddenly and hurried across the room to Aunt Julia whose hand he seized and held in both his hands, shaking it when words failed him or the catch in his voice proved too much for him.

“I was just telling my mother,” he said, “I never heard you sing so well, never. No, I never heard your voice so good as it is tonight. Now! Would you believe that now? That’s the truth. Upon my word and honour that’s the truth. I never heard your voice sound so fresh and so... so clear and fresh, never.”

Aunt Julia smiled broadly and murmured something about compliments as she released her hand from his grasp. Mr. Browne extended his open hand towards her and said to those who were near him in the manner of a showman introducing a prodigy to an audience:

“Miss Julia Morkan, my latest discovery!”

He was laughing very heartily at this himself when Freddy Malins turned to him and said:

“Well, Browne, if you’re serious you might make a worse discovery. All I can say is I never heard her sing half so well as long as I am coming here. And that’s the honest truth.”

“Neither did I,” said Mr. Browne. “I think her voice has greatly improved.”

Aunt Julia shrugged her shoulders and said with meek pride:

“Thirty years ago I hadn’t a bad voice as voices go.”

“I often told Julia,” said Aunt Kate emphatically, “that she was simply thrown away in that choir. But she never would be said by me.”

She turned as if to appeal to the good sense of the others against a refractory child while Aunt Julia gazed in front of her, a vague smile of reminiscence playing on her face.

"No," continued Aunt Kate, "she wouldn't be said or led by anyone, slaving there in that choir night and day, night and day. Six o'clock on Christmas morning! And all for what?"

"Well, isn't it for the honour of God, Aunt Kate?" asked Mary Jane, twisting round on the piano-stool and smiling.

Aunt Kate turned fiercely on her niece and said:

"I know all about the honour of God, Mary Jane, but I think it's not at all honourable for the pope to turn out the women out of the choirs that have slaved there all their lives and put little whipper-snappers of boys over their heads. I suppose it is for the good of the Church if the pope does it. But it's not just, Mary Jane, and it's not right."

She had worked herself into a passion and would have continued in defence of her sister for it was a sore subject with her but Mary Jane, seeing that all the dancers had come back, intervened pacifically:

"Now, Aunt Kate, you're giving scandal to Mr. Browne who is of the other persuasion."

Aunt Kate turned to Mr. Browne, who was grinning at this allusion to his religion, and said hastily:

"O, I don't question the pope's being right. I'm only a stupid old woman and I wouldn't presume to do such a thing. But there's such a thing as common everyday politeness and gratitude. And if I were in Julia's place I'd tell that Father Healey straight up to his face..."

"And besides, Aunt Kate," said Mary Jane, "we really are all hungry and when we are hungry we are all very quarrelsome."

"And when we are thirsty we are also quarrelsome," added Mr. Browne.

"So that we had better go to supper," said Mary Jane, "and finish the discussion afterwards."

On the landing outside the drawing-room Gabriel found his wife and Mary Jane trying to persuade Miss Ivors to stay for supper. But Miss Ivors, who had put on her hat and was buttoning her cloak, would not stay. She did not feel in the least hungry and she had already overstayed her time.

"But only for ten minutes, Molly," said Mrs. Conroy. "That won't delay you."

"To take a pick itself," said Mary Jane, "after all your dancing."

"I really couldn't," said Miss Ivors.

"I am afraid you didn't enjoy yourself at all," said Mary Jane hopelessly.

"Ever so much, I assure you," said Miss Ivors, "but you really must let me run off now."

"But how can you get home?" asked Mrs. Conroy.

"O, it's only two steps up the quay."

Gabriel hesitated a moment and said:

"If you will allow me, Miss Ivors, I'll see you home if you are really obliged to go."

But Miss Ivors broke away from them.

"I won't hear of it," she cried. "For goodness' sake go in to your suppers and don't mind me. I'm quite well able to take care of myself."

"Well, you're the comical girl, Molly," said Mrs. Conroy frankly.

"Beannacht libh," cried Miss Ivors, with a laugh, as she ran down the staircase.

Mary Jane gazed after her, a moody puzzled expression on her face, while Mrs. Conroy leaned over the banisters to listen for the hall-door. Gabriel asked himself was he the cause of her abrupt departure. But she did not seem to be in ill humour: she had gone away laughing. He stared blankly down the staircase.

At the moment Aunt Kate came toddling out of the supper-room, almost wringing her hands in despair.

"Where is Gabriel?" she cried. "Where on earth is Gabriel? There's everyone waiting in there, stage to let, and nobody to carve the goose!"

"Here I am, Aunt Kate!" cried Gabriel, with sudden animation, "ready to carve a flock of geese, if necessary."

A fat brown goose lay at one end of the table and at the other end, on a bed of creased paper strewn with sprigs of parsley, lay a great ham, stripped of its outer skin and peppered over with crust crumbs, a neat paper frill round its shin and beside this was a round of spiced beef. Between these rival ends ran parallel lines of side-dishes: two little minsters of jelly, red and yellow; a shallow dish full of blocks of blancmange and red jam, a large green leaf-shaped dish with a stalk-shaped handle, on which lay bunches of purple raisins and peeled almonds, a companion dish on which lay a solid rectangle of Smyrna figs, a dish of custard topped with grated nutmeg, a small bowl full of chocolates and sweets wrapped in gold and silver papers and a glass vase in which stood some tall celery stalks. In the centre of the table there stood, as sentries to a fruit-stand which upheld a pyramid of oranges and American apples, two squat old-fashioned decanters of cut glass, one containing port and the other dark sherry. On the closed square piano a pudding in a huge yellow dish lay in waiting and behind it were three squads of bottles of stout and ale and minerals, drawn up according to the colours of their uniforms, the first two black, with brown and red labels, the third and smallest squad white, with transverse green sashes.

Gabriel took his seat boldly at the head of the table and, having looked to the edge of the carver, plunged his fork firmly into the goose. He felt quite at ease now for he was an expert carver and liked nothing better than to find himself at the head of a well-laden table.

"Miss Furlong, what shall I send you?" he asked. "A wing or a slice of the breast?"

"Just a small slice of the breast."

“Miss Higgins, what for you?”

“O, anything at all, Mr. Conroy.”

While Gabriel and Miss Daly exchanged plates of goose and plates of ham and spiced beef Lily went from guest to guest with a dish of hot floury potatoes wrapped in a white napkin. This was Mary Jane’s idea and she had also suggested apple sauce for the goose but Aunt Kate had said that plain roast goose without any apple sauce had always been good enough for her and she hoped she might never eat worse. Mary Jane waited on her pupils and saw that they got the best slices and Aunt Kate and Aunt Julia opened and carried across from the piano bottles of stout and ale for the gentlemen and bottles of minerals for the ladies. There was a great deal of confusion and laughter and noise, the noise of orders and counter-orders, of knives and forks, of corks and glass-stoppers. Gabriel began to carve second helpings as soon as he had finished the first round without serving himself. Everyone protested loudly so that he compromised by taking a long draught of stout for he had found the carving hot work. Mary Jane settled down quietly to her supper but Aunt Kate and Aunt Julia were still toddling round the table, walking on each other’s heels, getting in each other’s way and giving each other unheeded orders. Mr. Browne begged of them to sit down and eat their suppers and so did Gabriel but they said there was time enough, so that, at last, Freddy Malins stood up and, capturing Aunt Kate, plumped her down on her chair amid general laughter.

When everyone had been well served Gabriel said, smiling:

“Now, if anyone wants a little more of what vulgar people call stuffing let him or her speak.”

A chorus of voices invited him to begin his own supper and Lily came forward with three potatoes which she had reserved for him.

“Very well,” said Gabriel amiably, as he took another preparatory draught, “kindly forget my existence, ladies and gentlemen, for a few minutes.”

He set to his supper and took no part in the conversation with which the table covered Lily’s removal of the plates. The subject of talk was the opera company which was then at the Theatre Royal. Mr. Bartell D’Arcy, the tenor, a dark-complexioned young man with a smart moustache, praised very highly the leading contralto of the company but Miss Furlong thought she had a rather vulgar style of production. Freddy Malins said there was a Negro chieftain singing in the second part of the Gaiety pantomime who had one of the finest tenor voices he had ever heard.

“Have you heard him?” he asked Mr. Bartell D’Arcy across the table.

“No,” answered Mr. Bartell D’Arcy carelessly.

“Because,” Freddy Malins explained, “now I’d be curious to hear your opinion of him. I think he has a grand voice.”

“It takes Teddy to find out the really good things,” said Mr. Browne familiarly to the table.

“And why couldn’t he have a voice too?” asked Freddy Malins sharply. “Is it because he’s only a black?”

Nobody answered this question and Mary Jane led the table back to the legitimate opera. One of her pupils had given her a pass for Mignon. Of course it was very fine, she said, but it made her think of poor Georgina Burns. Mr. Browne could go back farther still, to the old Italian companies that used to come to Dublin -- Tietjens, Ilma de Murzka, Campanini, the great Trebelli, Giuglini, Ravelli, Aramburo. Those were the days, he said, when there was something like singing to be heard in Dublin. He told too of how the top gallery of the old Royal used to be packed night after night, of how one night an Italian tenor had sung five encores to Let me like a Soldier fall, introducing a high C every time, and of how the gallery boys would sometimes in their enthusiasm unyoke the horses from the carriage of some great prima donna and pull her themselves through the streets to her hotel. Why did they never play the grand old operas now, he asked, Dinorah, Lucrezia Borgia? Because they could not get the voices to sing them: that was why.

“Oh, well,” said Mr. Bartell D’Arcy, “I presume there are as good singers today as there were then.”

“Where are they?” asked Mr. Browne defiantly.

“In London, Paris, Milan,” said Mr. Bartell D’Arcy warmly. “I suppose Caruso, for example, is quite as good, if not better than any of the men you have mentioned.”

“Maybe so,” said Mr. Browne. “But I may tell you I doubt it strongly.”

“O, I’d give anything to hear Caruso sing,” said Mary Jane.

“For me,” said Aunt Kate, who had been picking a bone, “there was only one tenor. To please me, I mean. But I suppose none of you ever heard of him.”

“Who was he, Miss Morkan?” asked Mr. Bartell D’Arcy politely.

“His name,” said Aunt Kate, “was Parkinson. I heard him when he was in his prime and I think he had then the purest tenor voice that was ever put into a man’s throat.”

“Strange,” said Mr. Bartell D’Arcy. “I never even heard of him.”

“Yes, yes, Miss Morkan is right,” said Mr. Browne. “I remember hearing of old Parkinson but he’s too far back for me.”

“A beautiful, pure, sweet, mellow English tenor,” said Aunt Kate with enthusiasm.

Gabriel having finished, the huge pudding was transferred to the table. The clatter of forks and spoons began again. Gabriel’s wife served out spoonfuls of the pudding and passed the plates down the table. Midway down they were held up by Mary Jane, who replenished them with raspberry or orange jelly or with blancmange and jam. The pudding was of Aunt Julia’s making and she received praises for it from all quarters. She herself said that it was not quite brown enough.

“Well, I hope, Miss Morkan,” said Mr. Browne, “that I’m brown enough for you because, you know, I’m all brown.”

All the gentlemen, except Gabriel, ate some of the pudding out of compliment to Aunt Julia. As Gabriel never ate sweets

the celery had been left for him. Freddy Malins also took a stalk of celery and ate it with his pudding. He had been told that celery was a capital thing for the blood and he was just then under doctor's care. Mrs. Malins, who had been silent all through the supper, said that her son was going down to Mount Melleray in a week or so. The table then spoke of Mount Melleray, how bracing the air was down there, how hospitable the monks were and how they never asked for a penny-piece from their guests.

"And do you mean to say," asked Mr. Browne incredulously, "that a chap can go down there and put up there as if it were a hotel and live on the fat of the land and then come away without paying anything?"

"O, most people give some donation to the monastery when they leave," said Mary Jane.

"I wish we had an institution like that in our Church," said Mr. Browne candidly.

He was astonished to hear that the monks never spoke, got up at two in the morning and slept in their coffins. He asked what they did it for.

"That's the rule of the order," said Aunt Kate firmly.

"Yes, but why?" asked Mr. Browne.

Aunt Kate repeated that it was the rule, that was all. Mr. Browne still seemed not to understand. Freddy Malins explained to him, as best he could, that the monks were trying to make up for the sins committed by all the sinners in the outside world. The explanation was not very clear for Mr. Browne grinned and said:

"I like that idea very much but wouldn't a comfortable spring bed do them as well as a coffin?"

"The coffin," said Mary Jane, "is to remind them of their last end."

As the subject had grown lugubrious it was buried in a silence of the table during which Mrs. Malins could be heard saying to her neighbour in an indistinct undertone:

"They are very good men, the monks, very pious men."

The raisins and almonds and figs and apples and oranges and chocolates and sweets were now passed about the table and Aunt Julia invited all the guests to have either port or sherry. At first Mr. Bartell D'Arcy refused to take either but one of his neighbours nudged him and whispered something to him upon which he allowed his glass to be filled. Gradually as the last glasses were being filled the conversation ceased. A pause followed, broken only by the noise of the wine and by unsettlings of chairs. The Misses Morkan, all three, looked down at the tablecloth. Someone coughed once or twice and then a few gentlemen patted the table gently as a signal for silence. The silence came and Gabriel pushed back his chair

The patting at once grew louder in encouragement and then ceased altogether. Gabriel leaned his ten trembling fingers on the tablecloth and smiled nervously at the company. Meeting a row of upturned faces he raised his eyes to the chandelier. The piano was playing a waltz tune and he could hear the skirts sweeping against the drawing-room door. People, perhaps, were standing in the snow on the quay outside, gazing up at the lighted windows and listening to the waltz music. The air was pure there. In the distance lay the park where the trees were weighted with snow. The Wellington Monument wore a gleaming cap of snow that flashed westward over the white field of Fifteen Acres.

He began:

"Ladies and Gentlemen,

"It has fallen to my lot this evening, as in years past, to perform a very pleasing task but a task for which I am afraid my poor powers as a speaker are all too inadequate."

"No, no!" said Mr. Browne.

"But, however that may be, I can only ask you tonight to take the will for the deed and to lend me your attention for a few moments while I endeavour to express to you in words what my feelings are on this occasion.

"Ladies and Gentlemen, it is not the first time that we have gathered together under this hospitable roof, around this hospitable board. It is not the first time that we have been the recipients -- or perhaps, I had better say, the victims -- of the hospitality of certain good ladies."

He made a circle in the air with his arm and paused. Everyone laughed or smiled at Aunt Kate and Aunt Julia and Mary Jane who all turned crimson with pleasure. Gabriel went on more boldly:

"I feel more strongly with every recurring year that our country has no tradition which does it so much honour and which it should guard so jealously as that of its hospitality. It is a tradition that is unique as far as my experience goes (and I have visited not a few places abroad) among the modern nations. Some would say, perhaps, that with us it is rather a failing than anything to be boasted of. But granted even that, it is, to my mind, a princely failing, and one that I trust will long be cultivated among us. Of one thing, at least, I am sure. As long as this one roof shelters the good ladies aforesaid -- and I wish from my heart it may do so for many and many a long year to come -- the tradition of genuine warm-hearted courteous Irish hospitality, which our forefathers have handed down to us and which we in turn must hand down to our descendants, is still alive among us."

A hearty murmur of assent ran round the table. It shot through Gabriel's mind that Miss Ivors was not there and that she had gone away discourteously: and he said with confidence in himself:

"Ladies and Gentlemen,

"A new generation is growing up in our midst, a generation actuated by new ideas and new principles. It is serious and enthusiastic for these new ideas and its enthusiasm, even when it is misdirected, is, I believe, in the main sincere. But we are living in a sceptical and, if I may use the phrase, a thought-tormented age: and sometimes I fear that this new generation, educated or hypereducated as it is, will lack those qualities of humanity, of hospitality, of kindly humour which belonged to an older day. Listening tonight to the names of all those great singers of the past it seemed to me, I must confess, that we were living in a less

spacious age. Those days might, without exaggeration, be called spacious days: and if they are gone beyond recall let us hope, at least, that in gatherings such as this we shall still speak of them with pride and affection, still cherish in our hearts the memory of those dead and gone great ones whose fame the world will not willingly let die.”

“Hear, hear!” said Mr. Browne loudly.

“But yet,” continued Gabriel, his voice falling into a softer inflection, “there are always in gatherings such as this sadder thoughts that will recur to our minds: thoughts of the past, of youth, of changes, of absent faces that we miss here tonight. Our path through life is strewn with many such sad memories: and were we to brood upon them always we could not find the heart to go on bravely with our work among the living. We have all of us living duties and living affections which claim, and rightly claim, our strenuous endeavours.

“Therefore, I will not linger on the past. I will not let any gloomy moralising intrude upon us here tonight. Here we are gathered together for a brief moment from the bustle and rush of our everyday routine. We are met here as friends, in the spirit of good-fellowship, as colleagues, also to a certain extent, in the true spirit of camaraderie, and as the guests of -- what shall I call them? -- the Three Graces of the Dublin musical world.”

The table burst into applause and laughter at this allusion. Aunt Julia vainly asked each of her neighbours in turn to tell her what Gabriel had said.

“He says we are the Three Graces, Aunt Julia,” said Mary Jane.

Aunt Julia did not understand but she looked up, smiling, at Gabriel, who continued in the same vein:

“Ladies and Gentlemen,

“I will not attempt to play tonight the part that Paris played on another occasion. I will not attempt to choose between them. The task would be an invidious one and one beyond my poor powers. For when I view them in turn, whether it be our chief hostess herself, whose good heart, whose too good heart, has become a byword with all who know her, or her sister, who seems to be gifted with perennial youth and whose singing must have been a surprise and a revelation to us all tonight, or, last but not least, when I consider our youngest hostess, talented, cheerful, hard-working and the best of nieces, I confess, Ladies and Gentlemen, that I do not know to which of them I should award the prize.”

Gabriel glanced down at his aunts and, seeing the large smile on Aunt Julia’s face and the tears which had risen to Aunt Kate’s eyes, hastened to his close. He raised his glass of port gallantly, while every member of the company fingered a glass expectantly, and said loudly:

“Let us toast them all three together. Let us drink to their health, wealth, long life, happiness and prosperity and may they long continue to hold the proud and self-won position which they hold in their profession and the position of honour and affection which they hold in our hearts.”

All the guests stood up, glass in hand, and turning towards the three seated ladies, sang in unison, with Mr. Browne as leader:

For they are jolly gay fellows,
For they are jolly gay fellows,
For they are jolly gay fellows,
Which nobody can deny.

Aunt Kate was making frank use of her handkerchief and even Aunt Julia seemed moved. Freddy Malins beat time with his pudding-fork and the singers turned towards one another, as if in melodious conference, while they sang with emphasis:

Unless he tells a lie,
Unless he tells a lie,
Then, turning once more towards their hostesses, they sang:

For they are jolly gay fellows,
For they are jolly gay fellows,
For they are jolly gay fellows,
Which nobody can deny.

The acclamation which followed was taken up beyond the door of the supper-room by many of the other guests and renewed time after time, Freddy Malins acting as officer with his fork on high.

The piercing morning air came into the hall where they were standing so that Aunt Kate said:

“Close the door, somebody. Mrs. Malins will get her death of cold.”

“Browne is out there, Aunt Kate,” said Mary Jane.

“Browne is everywhere,” said Aunt Kate, lowering her voice.

Mary Jane laughed at her tone.

“Really,” she said archly, “he is very attentive.”

“He has been laid on here like the gas,” said Aunt Kate in the same tone, “all during the Christmas.”

She laughed herself this time good-humouredly and then added quickly:

“But tell him to come in, Mary Jane, and close the door. I hope to goodness he didn’t hear me.”

At that moment the hall-door was opened and Mr. Browne came in from the doorstep, laughing as if his heart would break. He was dressed in a long green overcoat with mock astrakhan cuffs and collar and wore on his head an oval fur cap. He pointed down the snow-covered quay from where the sound of shrill prolonged whistling was borne in.

“Teddy will have all the cabs in Dublin out,” he said.

Gabriel advanced from the little pantry behind the office, struggling into his overcoat and, looking round the hall, said:

“Gretta not down yet?”

“She’s getting on her things, Gabriel,” said Aunt Kate.

“Who’s playing up there?” asked Gabriel.

“Nobody. They’re all gone.”

“O no, Aunt Kate,” said Mary Jane. “Bartell D’Arcy and Miss O’Callaghan aren’t gone yet.”

“Someone is fooling at the piano anyhow,” said Gabriel.

Mary Jane glanced at Gabriel and Mr. Browne and said with a shiver:

“It makes me feel cold to look at you two gentlemen muffled up like that. I wouldn’t like to face your journey home at this hour.”

“I’d like nothing better this minute,” said Mr. Browne stoutly, “than a rattling fine walk in the country or a fast drive with a good spanking goer between the shafts.”

“We used to have a very good horse and trap at home,” said Aunt Julia sadly.

“The never-to-be-forgotten Johnny,” said Mary Jane, laughing.

Aunt Kate and Gabriel laughed too.

“Why, what was wonderful about Johnny?” asked Mr. Browne.

“The late lamented Patrick Morkan, our grandfather, that is,” explained Gabriel, “commonly known in his later years as the old gentleman, was a glue-boiler.”

“O, now, Gabriel,” said Aunt Kate, laughing, “he had a starch mill.”

“Well, glue or starch,” said Gabriel, “the old gentleman had a horse by the name of Johnny. And Johnny used to work in the old gentleman’s mill, walking round and round in order to drive the mill. That was all very well; but now comes the tragic part about Johnny. One fine day the old gentleman thought he’d like to drive out with the quality to a military review in the park.”

“The Lord have mercy on his soul,” said Aunt Kate compassionately.

“Amen,” said Gabriel. “So the old gentleman, as I said, harnessed Johnny and put on his very best tall hat and his very best stock collar and drove out in grand style from his ancestral mansion somewhere near Back Lane, I think.”

Everyone laughed, even Mrs. Malins, at Gabriel’s manner and Aunt Kate said:

“O, now, Gabriel, he didn’t live in Back Lane, really. Only the mill was there.”

“Out from the mansion of his forefathers,” continued Gabriel, “he drove with Johnny. And everything went on beautifully until Johnny came in sight of King Billy’s statue: and whether he fell in love with the horse King Billy sits on or whether he thought he was back again in the mill, anyhow he began to walk round the statue.”

Gabriel paced in a circle round the hall in his goloshes amid the laughter of the others.

“Round and round he went,” said Gabriel, “and the old gentleman, who was a very pompous old gentleman, was highly indignant. ‘Go on, sir! What do you mean, sir? Johnny! Johnny! Most extraordinary conduct! Can’t understand the horse!’”

The peal of laughter which followed Gabriel’s imitation of the incident was interrupted by a resounding knock at the hall door. Mary Jane ran to open it and let in Freddy Malins. Freddy Malins, with his hat well back on his head and his shoulders humped with cold, was puffing and steaming after his exertions.

“I could only get one cab,” he said.

“O, we’ll find another along the quay,” said Gabriel.

“Yes,” said Aunt Kate. “Better not keep Mrs. Malins standing in the draught.”

Mrs. Malins was helped down the front steps by her son and Mr. Browne and, after many manoeuvres, hoisted into the cab. Freddy Malins clambered in after her and spent a long time settling her on the seat, Mr. Browne helping him with advice. At last she was settled comfortably and Freddy Malins invited Mr. Browne into the cab. There was a good deal of confused talk, and then Mr. Browne got into the cab. The cabman settled his rug over his knees, and bent down for the address. The confusion grew greater and the cabman was directed differently by Freddy Malins and Mr. Browne, each of whom had his head out through a window of the cab. The difficulty was to know where to drop Mr. Browne along the route, and Aunt Kate, Aunt Julia and Mary Jane helped the discussion from the doorstep with cross-directions and contradictions and abundance of laughter. As for Freddy Malins he was speechless with laughter. He popped his head in and out of the window every moment to the great danger of his hat, and told his mother how the discussion was progressing, till at last Mr. Browne shouted to the bewildered cabman above the din of everybody’s laughter:

“Do you know Trinity College?”

“Yes, sir,” said the cabman.

“Well, drive bang up against Trinity College gates,” said Mr. Browne, “and then we’ll tell you where to go. You understand now?”

“Yes, sir,” said the cabman.

“Make like a bird for Trinity College.”

“Right, sir,” said the cabman.

The horse was whipped up and the cab rattled off along the quay amid a chorus of laughter and adieus.

Gabriel had not gone to the door with the others. He was in a dark part of the hall gazing up the staircase. A woman was standing near the top of the first flight, in the shadow also. He could not see her face but he could see the terra-cotta and salmon-pink panels of her skirt which the shadow made appear black and white. It was his wife. She was leaning on the banis-

ters, listening to something. Gabriel was surprised at her stillness and strained his ear to listen also. But he could hear little save the noise of laughter and dispute on the front steps, a few chords struck on the piano and a few notes of a man's voice singing.

He stood still in the gloom of the hall, trying to catch the air that the voice was singing and gazing up at his wife. There was grace and mystery in her attitude as if she were a symbol of something. He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, listening to distant music, a symbol of. If he were a painter he would paint her in that attitude. Her blue felt hat would show off the bronze of her hair against the darkness and the dark panels of her skirt would show off the light ones. Distant Music he would call the picture if he were a painter.

The hall-door was closed; and Aunt Kate, Aunt Julia and Mary Jane came down the hall, still laughing.

"Well, isn't Freddy terrible?" said Mary Jane. "He's really terrible."

Gabriel said nothing but pointed up the stairs towards where his wife was standing. Now that the hall-door was closed the voice and the piano could be heard more clearly. Gabriel held up his hand for them to be silent. The song seemed to be in the old Irish tonality and the singer seemed uncertain both of his words and of his voice. The voice, made plaintive by distance and by the singer's hoarseness, faintly illuminated the cadence of the air with words expressing grief:

O, the rain falls on my heavy locks

And the dew wets my skin,

My babe lies cold...

"O," exclaimed Mary Jane. "It's Bartell D'Arcy singing and he wouldn't sing all the night. O, I'll get him to sing a song before he goes."

"O, do, Mary Jane," said Aunt Kate.

Mary Jane brushed past the others and ran to the staircase, but before she reached it the singing stopped and the piano was closed abruptly.

"O, what a pity!" she cried. "Is he coming down, Gretta?"

Gabriel heard his wife answer yes and saw her come down towards them. A few steps behind her were Mr. Bartell D'Arcy and Miss O'Callaghan.

"O, Mr. D'Arcy," cried Mary Jane, "it's downright mean of you to break off like that when we were all in raptures listening to you."

"I have been at him all the evening," said Miss O'Callaghan, "and Mrs. Conroy, too, and he told us he had a dreadful cold and couldn't sing."

"O, Mr. D'Arcy," said Aunt Kate, "now that was a great fib to tell."

"Can't you see that I'm as hoarse as a crow?" said Mr. D'Arcy roughly.

He went into the pantry hastily and put on his overcoat. The others, taken aback by his rude speech, could find nothing to say. Aunt Kate wrinkled her brows and made signs to the others to drop the subject. Mr. D'Arcy stood swathing his neck carefully and frowning.

"It's the weather," said Aunt Julia, after a pause.

"Yes, everybody has colds," said Aunt Kate readily, "everybody."

"They say," said Mary Jane, "we haven't had snow like it for thirty years; and I read this morning in the newspapers that the snow is general all over Ireland."

"I love the look of snow," said Aunt Julia sadly.

"So do I," said Miss O'Callaghan. "I think Christmas is never really Christmas unless we have the snow on the ground."

"But poor Mr. D'Arcy doesn't like the snow," said Aunt Kate, smiling.

Mr. D'Arcy came from the pantry, fully swathed and buttoned, and in a repentant tone told them the history of his cold. Everyone gave him advice and said it was a great pity and urged him to be very careful of his throat in the night air. Gabriel watched his wife, who did not join in the conversation. She was standing right under the dusty fanlight and the flame of the gas lit up the rich bronze of her hair, which he had seen her drying at the fire a few days before. She was in the same attitude and seemed unaware of the talk about her. At last she turned towards them and Gabriel saw that there was colour on her cheeks and that her eyes were shining. A sudden tide of joy went leaping out of his heart.

"Mr. D'Arcy," she said, "what is the name of that song you were singing?"

"It's called The Lass of Aughtim," said Mr. D'Arcy, "but I couldn't remember it properly. Why? Do you know it?"

"The Lass of Aughtim," she repeated. "I couldn't think of the name."

"It's a very nice air," said Mary Jane. "I'm sorry you were not in voice tonight."

"Now, Mary Jane," said Aunt Kate, "don't annoy Mr. D'Arcy. I won't have him annoyed."

Seeing that all were ready to start she shepherded them to the door, where good-night was said:

"Well, good-night, Aunt Kate, and thanks for the pleasant evening."

"Good-night, Gabriel. Good-night, Gretta!"

"Good-night, Aunt Kate, and thanks ever so much. Goodnight, Aunt Julia."

"O, good-night, Gretta, I didn't see you."

"Good-night, Mr. D'Arcy. Good-night, Miss O'Callaghan."

"Good-night, Miss Morkan."

"Good-night, again."

“Good-night, all. Safe home.”

“Good-night. Good night.”

The morning was still dark. A dull, yellow light brooded over the houses and the river; and the sky seemed to be descending. It was slushy underfoot; and only streaks and patches of snow lay on the roofs, on the parapets of the quay and on the area railings. The lamps were still burning redly in the murky air and, across the river, the palace of the Four Courts stood out menacingly against the heavy sky.

She was walking on before him with Mr. Bartell D’Arcy, her shoes in a brown parcel tucked under one arm and her hands holding her skirt up from the slush. She had no longer any grace of attitude, but Gabriel’s eyes were still bright with happiness. The blood went bounding along his veins; and the thoughts went rioting through his brain, proud, joyful, tender, valorous.

She was walking on before him so lightly and so erect that he longed to run after her noiselessly, catch her by the shoulders and say something foolish and affectionate into her ear. She seemed to him so frail that he longed to defend her against something and then to be alone with her. Moments of their secret life together burst like stars upon his memory. A heliotrope envelope was lying beside his breakfast-cup and he was caressing it with his hand. Birds were twittering in the ivy and the sunny web of the curtain was shimmering along the floor: he could not eat for happiness. They were standing on the crowded platform and he was placing a ticket inside the warm palm of her glove. He was standing with her in the cold, looking in through a grated window at a man making bottles in a roaring furnace. It was very cold. Her face, fragrant in the cold air, was quite close to his; and suddenly he called out to the man at the furnace:

“Is the fire hot, sir?”

But the man could not hear with the noise of the furnace. It was just as well. He might have answered rudely.

A wave of yet more tender joy escaped from his heart and went coursing in warm flood along his arteries. Like the tender fire of stars moments of their life together, that no one knew of or would ever know of, broke upon and illumined his memory. He longed to recall to her those moments, to make her forget the years of their dull existence together and remember only their moments of ecstasy. For the years, he felt, had not quenched his soul or hers. Their children, his writing, her household cares had not quenched all their souls’ tender fire. In one letter that he had written to her then he had said: “Why is it that words like these seem to me so dull and cold? Is it because there is no word tender enough to be your name?”

Like distant music these words that he had written years before were borne towards him from the past. He longed to be alone with her. When the others had gone away, when he and she were in the room in the hotel, then they would be alone together. He would call her softly:

“Gretta!”

Perhaps she would not hear at once: she would be undressing. Then something in his voice would strike her. She would turn and look at him....

At the corner of Winetavern Street they met a cab. He was glad of its rattling noise as it saved him from conversation. She was looking out of the window and seemed tired. The others spoke only a few words, pointing out some building or street. The horse galloped along wearily under the murky morning sky, dragging his old rattling box after his heels, and Gabriel was again in a cab with her, galloping to catch the boat, galloping to their honeymoon.

As the cab drove across O’Connell Bridge Miss O’Callaghan said:

“They say you never cross O’Connell Bridge without seeing a white horse.”

“I see a white man this time,” said Gabriel.

“Where?” asked Mr. Bartell D’Arcy.

Gabriel pointed to the statue, on which lay patches of snow. Then he nodded familiarly to it and waved his hand.

“Good-night, Dan,” he said gaily.

When the cab drew up before the hotel, Gabriel jumped out and, in spite of Mr. Bartell D’Arcy’s protest, paid the driver. He gave the man a shilling over his fare. The man saluted and said:

“A prosperous New Year to you, sir.”

“The same to you,” said Gabriel cordially.

She leaned for a moment on his arm in getting out of the cab and while standing at the curbstone, bidding the others good-night. She leaned lightly on his arm, as lightly as when she had danced with him a few hours before. He had felt proud and happy then, happy that she was his, proud of her grace and wifely carriage. But now, after the kindling again of so many memories, the first touch of her body, musical and strange and perfumed, sent through him a keen pang of lust. Under cover of her silence he pressed her arm closely to his side; and, as they stood at the hotel door, he felt that they had escaped from their lives and duties, escaped from home and friends and run away together with wild and radiant hearts to a new adventure.

An old man was dozing in a great hooded chair in the hall. He lit a candle in the office and went before them to the stairs. They followed him in silence, their feet falling in soft thuds on the thickly carpeted stairs. She mounted the stairs behind the porter, her head bowed in the ascent, her frail shoulders curved as with a burden, her skirt girt tightly about her. He could have flung his arms about her hips and held her still, for his arms were trembling with desire to seize her and only the stress of his nails against the palms of his hands held the wild impulse of his body in check. The porter halted on the stairs to settle his guttering candle. They halted, too, on the steps below him. In the silence Gabriel could hear the falling of the molten wax into the tray and the thumping of his own heart against his ribs.

The porter led them along a corridor and opened a door. Then he set his unstable candle down on a toilet-table and asked

at what hour they were to be called in the morning.

"Eight," said Gabriel.

The porter pointed to the tap of the electric-light and began a muttered apology, but Gabriel cut him short.

"We don't want any light. We have light enough from the street. And I say," he added, pointing to the candle, "you might remove that handsome article, like a good man."

The porter took up his candle again, but slowly, for he was surprised by such a novel idea. Then he mumbled good-night and went out. Gabriel shot the lock to.

A ghastly light from the street lamp lay in a long shaft from one window to the door. Gabriel threw his overcoat and hat on a couch and crossed the room towards the window. He looked down into the street in order that his emotion might calm a little. Then he turned and leaned against a chest of drawers with his back to the light. She had taken off her hat and cloak and was standing before a large swinging mirror, unhooking her waist. Gabriel paused for a few moments, watching her, and then said:

"Gretta!"

She turned away from the mirror slowly and walked along the shaft of light towards him. Her face looked so serious and weary that the words would not pass Gabriel's lips. No, it was not the moment yet.

"You looked tired," he said.

"I am a little," she answered.

"You don't feel ill or weak?"

"No, tired: that's all."

She went on to the window and stood there, looking out. Gabriel waited again and then, fearing that diffidence was about to conquer him, he said abruptly:

"By the way, Gretta!"

"What is it?"

"You know that poor fellow Malins?" he said quickly.

"Yes. What about him?"

"Well, poor fellow, he's a decent sort of chap, after all," continued Gabriel in a false voice. "He gave me back that sovereign I lent him, and I didn't expect it, really. It's a pity he wouldn't keep away from that Browne, because he's not a bad fellow, really."

He was trembling now with annoyance. Why did she seem so abstracted? He did not know how he could begin. Was she annoyed, too, about something? If she would only turn to him or come to him of her own accord! To take her as she was would be brutal. No, he must see some ardour in her eyes first. He longed to be master of her strange mood.

"When did you lend him the pound?" she asked, after a pause.

Gabriel strove to restrain himself from breaking out into brutal language about the sottish Malins and his pound. He longed to cry to her from his soul, to crush her body against his, to overmaster her. But he said:

"O, at Christmas, when he opened that little Christmas-card shop in Henry Street."

He was in such a fever of rage and desire that he did not hear her come from the window. She stood before him for an instant, looking at him strangely. Then, suddenly raising herself on tiptoe and resting her hands lightly on his shoulders, she kissed him.

"You are a very generous person, Gabriel," she said.

Gabriel, trembling with delight at her sudden kiss and at the quaintness of her phrase, put his hands on her hair and began smoothing it back, scarcely touching it with his fingers. The washing had made it fine and brilliant. His heart was brimming over with happiness. Just when he was wishing for it she had come to him of her own accord. Perhaps her thoughts had been running with his. Perhaps she had felt the impetuous desire that was in him, and then the yielding mood had come upon her. Now that she had fallen to him so easily, he wondered why he had been so diffident.

He stood, holding her head between his hands. Then, slipping one arm swiftly about her body and drawing her towards him, he said softly:

"Gretta, dear, what are you thinking about?"

She did not answer nor yield wholly to his arm. He said again, softly:

"Tell me what it is, Gretta. I think I know what is the matter. Do I know?"

She did not answer at once. Then she said in an outburst of tears:

"O, I am thinking about that song, The Lass of Aughrim."

She broke loose from him and ran to the bed and, throwing her arms across the bed-rail, hid her face. Gabriel stood stockstill for a moment in astonishment and then followed her. As he passed in the way of the cheval-glass he caught sight of himself in full length, his broad, well-filled shirt-front, the face whose expression always puzzled him when he saw it in a mirror, and his glimmering gilt-rimmed eyeglasses. He halted a few paces from her and said:

"What about the song? Why does that make you cry?"

She raised her head from her arms and dried her eyes with the back of her hand like a child. A kinder note than he had intended went into his voice.

"Why, Gretta?" he asked.

"I am thinking about a person long ago who used to sing that song."

"And who was the person long ago?" asked Gabriel, smiling.

"It was a person I used to know in Galway when I was living with my grandmother," she said.

The smile passed away from Gabriel's face. A dull anger began to gather again at the back of his mind and the dull fires of his lust began to glow angrily in his veins.

"Someone you were in love with?" he asked ironically.

"It was a young boy I used to know," she answered, "named Michael Furey. He used to sing that song, The Lass of Aughrim. He was very delicate."

Gabriel was silent. He did not wish her to think that he was interested in this delicate boy.

"I can see him so plainly," she said, after a moment. "Such eyes as he had: big, dark eyes! And such an expression in them -- an expression!"

"O, then, you are in love with him?" said Gabriel.

"I used to go out walking with him," she said, "when I was in Galway."

A thought flew across Gabriel's mind.

"Perhaps that was why you wanted to go to Galway with that Ivors girl?" he said coldly.

She looked at him and asked in surprise:

"What for?"

Her eyes made Gabriel feel awkward. He shrugged his shoulders and said:

"How do I know? To see him, perhaps."

She looked away from him along the shaft of light towards the window in silence.

"He is dead," she said at length. "He died when he was only seventeen. Isn't it a terrible thing to die so young as that?"

"What was he?" asked Gabriel, still ironically.

"He was in the gasworks," she said.

Gabriel felt humiliated by the failure of his irony and by the evocation of this figure from the dead, a boy in the gasworks. While he had been full of memories of their secret life together, full of tenderness and joy and desire, she had been comparing him in her mind with another. A shameful consciousness of his own person assailed him. He saw himself as a ludicrous figure, acting as a pennyboy for his aunts, a nervous, well-meaning sentimentalist, orating to vulgarians and idealising his own clownish lusts, the pitiable fatuous fellow he had caught a glimpse of in the mirror. Instinctively he turned his back more to the light lest she might see the shame that burned upon his forehead.

He tried to keep up his tone of cold interrogation, but his voice when he spoke was humble and indifferent.

"I suppose you were in love with this Michael Furey, Gretta," he said.

"I was great with him at that time," she said.

Her voice was veiled and sad. Gabriel, feeling now how vain it would be to try to lead her whither he had purposed, caressed one of her hands and said, also sadly:

"And what did he die of so young, Gretta? Consumption, was it?"

"I think he died for me," she answered.

A vague terror seized Gabriel at this answer, as if, at that hour when he had hoped to triumph, some impalpable and vindictive being was coming against him, gathering forces against him in its vague world. But he shook himself free of it with an effort of reason and continued to caress her hand. He did not question her again, for he felt that she would tell him of herself. Her hand was warm and moist: it did not respond to his touch, but he continued to caress it just as he had caressed her first letter to him that spring morning.

"It was in the winter," she said, "about the beginning of the winter when I was going to leave my grandmother's and come up here to the convent. And he was ill at the time in his lodgings in Galway and wouldn't be let out, and his people in Oughterard were written to. He was in decline, they said, or something like that. I never knew rightly."

She paused for a moment and sighed.

"Poor fellow," she said. "He was very fond of me and he was such a gentle boy. We used to go out together, walking, you know, Gabriel, like the way they do in the country. He was going to study singing only for his health. He had a very good voice, poor Michael Furey."

"Well; and then?" asked Gabriel.

"And then when it came to the time for me to leave Galway and come up to the convent he was much worse and I wouldn't be let see him so I wrote him a letter saying I was going up to Dublin and would be back in the summer, and hoping he would be better then."

She paused for a moment to get her voice under control, and then went on:

"Then the night before I left, I was in my grandmother's house in Nuns' Island, packing up, and I heard gravel thrown up against the window. The window was so wet I couldn't see, so I ran downstairs as I was and slipped out the back into the garden and there was the poor fellow at the end of the garden, shivering."

"And did you not tell him to go back?" asked Gabriel.

"I implored of him to go home at once and told him he would get his death in the rain. But he said he did not want to live. I can see his eyes as well as well! He was standing at the end of the wall where there was a tree."

"And did he go home?" asked Gabriel.

"Yes, he went home. And when I was only a week in the convent he died and he was buried in Oughterard, where his people came from. O, the day I heard that, that he was dead!"

She stopped, choking with sobs, and, overcome by emotion, flung herself face downward on the bed, sobbing in the quilt. Gabriel held her hand for a moment longer, irresolutely, and then, shy of intruding on her grief, let it fall gently and walked quietly to the window.

She was fast asleep.

Gabriel, leaning on his elbow, looked for a few moments unresentfully on her tangled hair and half-open mouth, listening to her deep-drawn breath. So she had had that romance in her life: a man had died for her sake. It hardly pained him now to think how poor a part he, her husband, had played in her life. He watched her while she slept, as though he and she had never lived together as man and wife. His curious eyes rested long upon her face and on her hair: and, as he thought of what she must have been then, in that time of her first girlish beauty, a strange, friendly pity for her entered his soul. He did not like to say even to himself that her face was no longer beautiful, but he knew that it was no longer the face for which Michael Furey had braved death.

Perhaps she had not told him all the story. His eyes moved to the chair over which she had thrown some of her clothes. A petticoat string dangled to the floor. One boot stood upright, its limp upper fallen down: the fellow of it lay upon its side. He wondered at his riot of emotions of an hour before. From what had it proceeded? From his aunt's supper, from his own foolish speech, from the wine and dancing, the merry-making when saying good-night in the hall, the pleasure of the walk along the river in the snow. Poor Aunt Julia! She, too, would soon be a shade with the shade of Patrick Morkan and his horse. He had caught that haggard look upon her face for a moment when she was singing *Arroyed for the Bridal*. Soon, perhaps, he would be sitting in that same drawing-room, dressed in black, his silk hat on his knees. The blinds would be drawn down and Aunt Kate would be sitting beside him, crying and blowing her nose and telling him how Julia had died. He would cast about in his mind for some words that might console her, and would find only lame and useless ones. Yes, yes: that would happen very soon.

The air of the room chilled his shoulders. He stretched himself cautiously along under the sheets and lay down beside his wife. One by one, they were all becoming shades. Better pass boldly into that other world, in the full glory of some passion, than fade and wither dismally with age. He thought of how she who lay beside him had locked in her heart for so many years that image of her lover's eyes when he had told her that he did not wish to live.

Generous tears filled Gabriel's eyes. He had never felt like that himself towards any woman, but he knew that such a feeling must be love. The tears gathered more thickly in his eyes and in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself, which these dead had one time reared and lived in, was dissolving and dwindling.

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.

Realismo e ironía, el camino de la palabra en *Dublineses**

Dominique Rabaté

Universidad Michel Montaigne Bourdeaux III

dominique.rabate@wanadoo.fr

“El objeto principal del género novelesco es el hombre que habla y su palabra”¹. Esta afirmación de Bajtin se aplica bien a la novela realista del siglo XIX, pero habría que matizarla porque el realismo se caracteriza esencialmente por una cierta desconfianza, más o menos fascinante, con respecto a esta palabra. Salida del espacio teatral donde despliega sus prestigios, se consigue supeditada a los discursos del narrador; deviene en palabra escrita. El discurso del personaje, incluso cuando guarda toda su fuerza (palabra ruidosa de comadreo o lengua en acción, en Balzac) toma distancia con el relato que lo enmarca. Esta desconfianza del escritor, que será mi tesis fundamental, deviene en el curso del siglo XIX cada vez más marcada, sobre todo en la escritura flaubertiana. El proyecto de *Diccionario de las ideas recibidas* indica aquí un límite, puesto que se trata, en la mente de Flaubert, de arribar a lo que no nos atrevemos, a “hablar más por miedo a contaminarse con el lenguaje de sus propios personajes”².

La obliteración aparente de la palabra del autor en favor de la de sus personajes lleva así a un plan irónico que da a entender lo ridículo y la precariedad de nuestros discursos. La escogencia de la prosa es evidentemente fundamental: consume la devaluación de una palabra que no cree más en un idioma absoluto, que rompe con la ambición del romanticismo. La entrada al realismo se hará así sobre el fondo de un funeral de la poesía. A fin de analizar de cerca las vías de esta palabra en su economía realista, me ha parecido interesante escoger la primera obra de James Joyce: *Dublineses* (escrita entre 1904 y 1907, publicada en 1914)³. Joyce sacrifica definitivamente sus tentativas poéticas, burlándose él mismo de su libro *Música de Cámara* apelando a la “música de orinal”, para dejar entrever que una página de “un pequeño nubarrón” le da más placer que todo un poema. Este cuento pone justamente en escena, bajo los trazos del Pequeño Chandler, a un adepto de Byron, en los sueños estrechos y estereotipados.

Joyce, heredero de la novela francesa o alemana de fin de siglo, que lee y anota con pasión, busca con *Dublineses* y el cuento corto una nueva forma de describir la parálisis irlandesa. El primer paso consiste, creo, en admitir la trivialidad del lenguaje, llevado muy lejos por el naturalismo. *Dublineses* apenas cultiva los efectos exóticos o cómicos de esta lengua oral transcrita (un ejemplo es el pasaje donde Kernan habla penosamente con su lengua cortada), pero mantiene este principio básico de realismo, para que tanto el discurso estándar como el personaje evidencien su hábito o su profesión. Bajo las armas del célebre “exilio, silencio y astucia” que le presta a Stephen Dedalus, Joyce lleva el realismo hacia una toma de conciencia (capital en ese momento clave de la historia literaria, precursor del modernismo futuro) del lugar del lector. Suspende los efectos de los cuentos, los deja flotar para que la significación última corra a cargo de su destinatario.

Quisiera demostrar, siguiendo en ese libro los caminos de la palabra (tanto sus eclipses como sus manifestaciones brillantes), que lo propio de *Dublineses* es justamente ir más lejos aún que Flaubert en la escenificación de la relación problemática que el sujeto establece con su discurso. Para eso habría que estar atento a los lapsus, a la interiorización del discurso, a la parodia, a los silencios y a los fracasos de la palabra; comprender así la necesidad de la posición del simulado retiro del narrador. Por lo tanto, estamos convencidos de que Joyce es un escritor muy consciente de los efectos de retardos propios de la escritura y de la lectura. Eso explica sin duda el impase con el teatro realista, lo que lo condujo a desechar uno de los sueños de juventud, al que no renunció del todo, pues publicó en 1916 *Los exiliados*. Pero es fácil burlarse de la insuficiencia de ese lenguaje dramático en relación a los avances de la prosa. El teatro- es decir la representación directa y no mediatizada del discurso de los personajes- ya no es el lugar para lo más rico de la literatura, según Joyce.

La devaluación de la autoridad de la palabra

El realista escenifica discursos mediocres. Esto significa que debe cuestionar todas las formas de autoridad reconocida de la Palabra. Sin mayúsculas, ya no tiene el peso de la Verdad o de la Revelación. *Dublineses* logra en cada uno de sus cuentos esa crítica de las instancias sociales de un discurso que siempre aparecerá devaluado. El ataque se dirige contra tres frentes: la Iglesia, 1 Citado por Juliette Frolich en su libro *Au parloir du roman* (SolumForlag y Didier Erudition, 1971) p. 7. Mis reflexiones de partida se inspiran en este hermoso ensayo sobre Balzac y Flaubert.

2 Carta a Louise Colet del 17- XII- 1852.

3 Citaré en el curso del artículo como edición de referencia *Gente de Dublin*, traducido por Jacques Aubert, NRF Gallimard, París 1974. Para las notas, la correspondencia y los otros textos, ver *James Joyce Obras I*, Biblioteca de la Pléiade, dirección de Jacques Aubert, Gallimard, París, 1982. De igual manera se tomará en cuenta *James Joyce*, de Jean-Michel Rabaté (Hachette, Portraits littéraires, 1993).

Nota del traductor: Se utilizará como referencia la traducción (inédita) de Eduardo Gasca de *Dublineses*.

la familia y la política.

La Iglesia Católica es uno de los principales blancos de *Dublineses*. Desde “Las Hermanas”, el personaje del padre Flynn inquieta con su boca babosa y sus lecciones irrisorias. Su enseñanza, que suscita las mayores reservas en Cotter, transforma la revelación de la palabra divina en un catálogo congelado de respuestas aprendidas de memoria. ¡Las lecciones de los Padres de la Iglesia impresionan por su cantidad! Ellos “habían escrito libros del mismo grosor que la Guía Telefónica, en letra tan apretada como la que se utiliza para las noticias jurídicas del periódico” (p. 37). Flynn es justo lo contrario de un pedagogo: se complace en perturbar a su alumno. Aunque el niño ve en él un modelo, los adultos se encargan de reducir la influencia del sacerdote.

El primer proyecto de edición de *Dublineses* debía concluir con “La Gracia”, relato donde la crítica a la iglesia es la más manifiesta, la más virulenta y cómica. El desarrollo en tres partes del relato es en sí mismo una parodia; el objetivo apunta, en el centro del cuento, a unas preguntas de fondo del catolicismo: la autoridad de la palabra del Papa. La elección hecha por Joyce es muy hábil: conocemos bien las razones históricas que llevaron al papado a imponer el dogma de la infalibilidad papal, al mismo tiempo que los estados de Roma se reducían como una piel de zapa. De hecho, es la confusión de lo temporal y lo espiritual lo que arruina todos los actos de la Iglesia. Joyce no perdona al clero Irlandés sus numerosas traiciones políticas, su compromiso con el opresor. ¿En qué se basa la infalibilidad del Papa? ¡En una enorme tautología! En la versión dada por Cunningham, esta es “la mayor escena alguna vez protagonizada en toda la historia de la Iglesia”

–Estaban en esa discusión, los cardenales y los obispos y los arzobispos de todos los rincones de la tierra con esos dos perros de pelea del demonio, hasta que el propio Papa se levantó y declaró ex cathedra la infalibilidad como dogma de la Iglesia. En ese preciso momento John MacHale, que venía discutiendo y debatiendo en contra, se levantó y gritó con garganta de león: ¡Credo! (pp. 208-209).

No obstante, el papa no puede engañarse sobre el momento al que se refiere ex cathedra; el vicio de forma lógica es patente y el efecto milagroso de esta tautología sobre MacHale absolutamente absurdo.

La sátira llega a su clímax en “La Gracia”: es suficiente dejar que se reproduzca el discurso de la Iglesia para apreciar la farsa. El ejemplo privilegiado del libro es evidentemente el sermón del padre Purdon (cuyo nombre oscila entre perdón y una calle célebre por sus burdeles!). Tuvo que haber, antes, una transición irónica para que los oyentes se hiciesen críticos; ese momento es el de la confusión entre iglesia y lugar del espectáculo, la confusión entre “patio” y “nave” iniciada en las palabras de Kernan (p. 204). Una vez que hemos identificado la acción mundana para lo que ella está prevista, no tenemos más necesidad de crítica explícita para dejar estas palabras se destruyan solas.

La familia no propicia la mejor enseñanza. No hay en *Dublineses* ninguna figura positiva del padre (ni de su sustituto simbólico, el sacerdote). En los primeros relatos, a los que Joyce llama “de mi infancia”, el reemplazo de los padres por un tío y una tía facilitan sin duda esta devaluación de los adultos. La brutalidad de las relaciones padre-hijo está por todos lados. La familia es, según los relatos, el lugar de rituales más o menos vacíos (“Arcilla” o “Los muertos”). Es la prisión del pobre Mr. Doran en “La pensión”. Habría que decir que las madres son tan perjudiciales como los padres que idiotizan o castran. Son las mujeres las que reinan tiranizando cuando no son las víctimas sacrificadas de una sociedad que las aliena. “Eveline” ofrece la ilustración más patética.

Palabras muy raras se escuchan directamente en este relato. Sin tener en cuenta los llamados del fin del relato, todos los discursos directos se deben a los padres de Eveline. El padre profiere solo enunciados xenófobos o llenos de sobreentendidos, estereotipados, sobre los marinos y los italianos (pp. 66-67), palabras agresivas y paralizantes. Los únicos propósitos de la madre, sobre su lecho de muerte, están próximos al sin sentido en la repetición de una forma gaélica enigmática: “Derveaunseraun” (p. 68). Ningún consejo útil vendrá de ella; conduce, al contrario, a su hija a un pasado sofocante y arcaico. Eveline, amurallada en el silencio de su sueño, no conseguirá la fuerza para romper con la opresión y la explotación del medio familiar⁴.

El mundo de la política no es evidentemente escatimado. La crítica se desarrolla principalmente en el cuarto tipo de relatos, el de la vida pública. Es en este tipo de relatos donde se muestra el carácter más teatral. Es aquí también, creo, donde la escritura de Joyce explota los efectos satíricos. El director de esta puesta en escena caricatural queda “Día de la hiedra en la sala del comité”. El relato entero ridiculiza la enunciación de lo que debería ser un discurso grave y serio. Desde la apertura de la escena, alrededor del fuego muriente donde se atizan las cenizas blanquecinas, el símbolo del Fénix y de la regeneración por el fuego se ironiza. De esa manera ¡se augura un mal destino de la urna funeraria del pobre Parnell! Al mismo tiempo que, ironía suplementaria, su calor solo sirve de hecho para descorchar las botellas de cerveza negra que degustan los agentes electorales. Es este un leitmotiv cómico en *Dublineses*: no se habla sino de los vapores del alcohol, bien en “Contrapartes” o en “Una pequeña nube”. El colmo se alcanza en Mister Kernan. ¡Puesto que se bebe alegremente alrededor de un “enfermo” que está curándose de la intoxicación alcohólica! Y el empleo repetido del verbo “oficiar”, cada vez que hay que servir un trago, lo subraya. Se nota también el uso de “curate” en “Dos galanes”, que Jacques Aubert traduce por “dessaerveurs” (servidores) (p.86). Se puede enfatizar, suprema ironía, que cuando no se puede hablar, se cae fatalmente en el alcoholismo como lo muestra la historia de la

⁴ Joyce ha deliberadamente escogido hacer incomprensible el gaélico, cuyo renacimiento fue propuesto en Irlanda al comienzo del siglo. (n.t: El nacionalismo irlandés a comienzos del siglo XX se propuso instaurar el gaélico como idioma oficial), (como un retorno al origen) que daría inicio a un renacer de la cultura irlandesa autóctona). Ese retorno es para él un fraude: sirve más bien de signo sociológico, de marca esnobista como en “Una madre” o en el adiós de la señorita Ivors, cuando ella abandona la velada (238). Se consigue en *Dublineses* una tercera ocurrencia del gaélico, en “Una pequeña nube”, en boca de Gallaher, quien ha justamente abandonado a Dublin, y que recuerda una fórmula de brindis (a la que parece reducirse para él la lengua materna olvidada!). Incomprensible u ostentoso socialmente, el gaélico no ofrece ni refugio, ni autoridad.

señora Sinico en “Un caso lamentable”!

Para volver al “Día de la hiedra”, los agentes electorales se muestran todos interesados; es el dinero lo que los motiva y no sus convicciones personales. El hombre político ideal es por otra parte aquel que está presionado por las deudas como lo subraya cínicamente el señor Henchy (p. 162). La denuncia de los discursos pasa por esta ilustración materialista de las intenciones. Lo que es aparentemente noble y elevado se muestra bajo y corrompido. Es en este contexto que la enunciación del poema (citado íntegramente en el texto, y un tanto más amargo si se sabe que Joyce joven compuso uno sobre Parnell!) cae en el plato. Solo un silencio de tartufo recoge los últimos versos y el señor Crofton se contenta con alabar la forma: “bellamente escrito”! La hipocresía está en su cumbre puesto que es a una parodia de comunión parneliana a la que asistimos. Una asamblea de traidores y de Judas simula adorar lo que ellos han traicionado.

Tal es la primera lección de *Dublineses*: la simonía (término emblemáticamente destacado al comienzo de “Las hermanas”) reina en la palabra. Todos los lugares se cambian insensiblemente en bares, donde circulan dinero, palabras y frustraciones sexuales como lo indica claramente “Contrapartes” donde la frustración que alimenta en el fondo el discurso, es la más marcada. Lo espiritual se degrada en lo material; el signo se hace económico: El intercambio lingüístico está también esencialmente regido por el cálculo, el interés y las especulaciones sobre el provecho: se podría así leer “Después de la carrera”. Uno de los ejemplos más destacables de esta parodia, ya la he indicado, se consigue en la metamorfosis de la habitación de Kernan en bar privado. La alusión del señor Cunningham a un “pequeño asunto espiritual” (p. 201) no le falta sal, pues no estamos lejos de ver en ella, como Kernan, un lilote para una salida menos espiritual entre hombres! La confusión crítica de altura y de bajeza es entonces inextricable. . Es solamente un pequeño asunto... espiritual.

El anti idealismo

De una manera más general, la estrategia global de *Dublineses* es recordar el discurso en el orden del cuerpo. Bajo el sentimentalismo, falsea la pulsión vergonzosa. Este es el tema esencial del cuento “Arabia”⁵. Seguimos en él el proceso de idealización del objeto amado allí, pero la doble lectura que se puede hacer de los signos sentimentales hace que esta sublimación sea ambigua. El significado de Arabia también se metamorfoseó en un fetiche solipsista, puesto que en ningún momento, el niño deja el mundo que está construyendo: “Las sílabas de la palabra Arabia venían a mí a través del silencio en el que mi alma se regodeaba”(p. 58). Sin embargo, se necesita un florín, es decir, el mediador simoníaco del dinero, para llegar al reino mágico donde tintinean las monedas. Todavía es necesario, preparando la revelación final, este fragmento de diálogo escuchado entre los dos jóvenes ingleses y la muchacha. Epifanía, volveré sobre ella, donde se traiciona, en la aparente banalidad del intercambio, el juego de un coqueteo sin nada ideal.

La denuncia del sentimentalismo es una de los motivos recurrentes de toda la colección de relatos. “Un caso lamentable” es la mejor ilustración, podríamos decirlo por lo absurdo, del fracaso de la posición idealista. El Sr. Duffy no puede mantener la pureza con la que sueña. En la Sra. Sinico no encuentra un alma gemela, sino una mujer común y corriente. La aporía del sistema del señor Duffy se evidencia en el aforismo que le inspira su reciente ruptura: “El amor entre dos hombres es imposible porque no debe haber relaciones sexuales y la amistad entre un hombre y una mujer es imposible porque debe haber relaciones sexuales” (p. 146). No se podría resumir mejor el impase sentimental de la negación del cuerpo. La escena final de “Los Muertos”, entre Gabriel y Gretta, revela el mismo divorcio entre el sueño de la armonía amorosa y el deseo sexual, más brutal, sin “generosidad”, tomando el adjetivo que Gretta aplica a su marido. Volviendo a la realidad de su frustración, Gabriel, después de verse a sí mismo en el espejo, debe dar un paso adicional en la desvalorización narcisista: “Se vio como una figura ridícula, que actuaba como mandadero de sus tías, un sentimentalista nervioso bienintencionado que discursaba para gente vulgar e idealizaba sus propios anhelos bufonescos” (p.264).

Habría que pagar siempre un alto precio por los placeres donde ha tenido que vivir. El señor Doran, atrapado por la Sra. Mooney, tendrá que expiar sus fantasías nocturnas con Polly. El siguiente relato, “Una pequeña nube”, también nos presenta en el Pequeño Chandler una víctima patética del sacrificio conyugal. En “La Pensión”, la madre literalmente prostituye a su hija, con la complicidad objetiva del hijo-proxeneta y de la Iglesia, puesto que el confesor empuja a Doran a tal “reparación”. Por lo tanto, no hay ningún heroísmo en el discurso de los relatos de Joyce. Los momentos de “gracia” del discurso siempre están llenos de ironía. Luego de la frase hecha de Farrington, la pausa acecha inmediatamente la espontaneidad de la réplica y la mítica “primera vez” se repite hasta la saciedad en el bar. La palabra es, de hecho, el lugar de la jactancia, de la excesiva vanidad del sujeto. La frustración nunca está lejos, puesto que Farrington, cuyo bolsillo se agota rápidamente, no puede convertir su éxito en logro con la joven de la enorme bufanda. La sospecha de que siempre miente se vislumbra por su forma de expresarse, por lo que el lector se ve impelido a interrogar la verdad. Hugh Kenner⁶ señala precisamente que las motivaciones de Frank, el marinero evocado de “Eveline”, no están muy claras. La insistencia de “él dijo” (p. 66), cuando la joven recuerda las palabras de su novio, incita a verla solo como una trampa para corazones excesivamente crédulos. La mala fe es visible en todas partes, en las mentiras o en los silencios reveladores de los personajes, en un universo de signos que siempre exigen ser descifrados.

Entonces la palabra no responde más a un proyecto concertado (excepto cuando se trata de personajes manipuladores que engañan a otros, como la señora Mooney o Frank). Sus efectos siempre desbordan a su interlocutor. La numerosa presencia de canciones en *Dublineses* connota tal funcionamiento. Lo que se canta dice mucho más sobre el tema que lo que quiere el intérprete. Las canciones son una de las marcas típicas y específicas de la sociedad de Dublín, o más ampliamente, irlandesas,

5 Ver el artículo de André Topia: “La scène joycienne: la grille et le fantôme”, en *Fabula* n° 5, P.U.de Lille 1984.

6 Ver Hugh Kenner: *Joyce's Voices*, Faber & Faber, London 1978.

pero no es el color local lo que cuenta. La elección de los títulos, el momento de la ejecución están constantemente cargados de significados. En “Arcilla”, es la ocasión de un magnífico “error” por parte de María, que omite toda la segunda estrofa dedicada a la propuesta de matrimonio. Este lapsus repite, por eufemismo, el ardid que los jóvenes le han jugado. Del mismo modo, en “Arabia”, el poema que comienza a recitar al tío, “El adiós del árabe a su corcel”, arroja su sombra sobre el resto de la historia, puesto que el poema trata de un hombre dispuesto a vender su caballo. Esto constituye entonces un nuevo índice, alusivo, de la simonía que invade gradualmente todo el universo diegético. En “Los muertos”, la canción de tía Julia, “Vestida para la boda”, adquiere la misma ironía patética que en “Arcilla”. Y el texto de las canciones es crucial, incluso cuando la música parece dominar. En la continuidad del relato, Gabriel cae en éxtasis frente a su esposa que escucha, apoyada contra la barandilla, una canción que aún no conocemos. Ella deviene instantáneamente la alegoría de “Música distante”; sin embargo, la epifanía es engañosa ya que el contenido de la canción, La muchacha de Aughrim, evoca al niño muerto bajo la lluvia, presagia doblemente la confesión final de Gretta, tanto porque era la canción que cantaba Michael, y por su tema trágicamente anunciador. Nada se deja al azar en una red de pistas y significados cuyos efectos no se entregan de inmediato.

La distancia del narrador en cada cuento exhibe sutilmente la pausa que fija el discurso, la facilidad con la que cada quien se apodera de un rol. El señor Kernan se convierte en “La Gracia”, en un enfermo, orgulloso de estar cercado, lleno de trampas, allí donde todo el cuento nos ofrece expectativa sobre un pescador sinceramente disputado. Esta vocación general por las bravatas también aparece en “Dos galanes”, o de una manera muy reveladora, en los dos adolescentes de “Un encuentro”. Cuando son abordados por el extraño pervertido y ellos conversan con él, no pueden evitar alardear, cada uno en su propio dominio. El protagonista, interrogado sobre sus lecturas, cae en el juego: “Fingí haber leído todos los libros que mencionó, por lo que finalmente dijo: —Ah, veo que eres un ratón de biblioteca como yo. (p 51). Y más adelante Mahony, a propósito de los numerosos coqueteos, “descuidadamente indicó que tenía tres novias”. El adverbio es suficiente para denunciar la arrogancia del niño y su deseo de fingir ser un liberal. Es precisamente por eso que, sin darse cuenta todavía, los dos niños entran en el juego inquietante del adulto. Su jactancia revela su voluntad de parecerse al pervertido que ya marca su primer punto allí. Deja ver, de hecho, una contaminación perversa que es una de las características fundamentales de Dublineses.

La ironía de la narración nos ayuda a juzgar esta constante exageración del ego, a quien la realidad viene a recordarle su vanidad. Todas las caídas de los relatos son retornos a la vergüenza y a la derrota del sujeto: Chandler ridiculizado en su envoltura poética por el llanto de su hijo, Lenehan convertido en “discípulo” de su mediocre compañero. Es en cierto modo todo el trayecto de “Los Muertos” que enfrenta a Conroy en tres aventuras femeninas que son una debacle para su narcisismo, derrotado por lo que dicen las tres mujeres inesperadamente sobre él. Los momentos de triunfo son frágiles: la altura ilusoriamente alcanzada necesariamente requiere su “contraparte”.

La derrota del sujeto

La palabra en *Dublineses* me parece un signo seguro de la fragilidad del sujeto que lo denuncia. Ella indica y revela una falta, un vacío que se suponía debía esconder, pero que deja implacablemente adivinar. La palabra nunca tiene la última palabra.

El señor Doran ni siquiera nos dará la ocasión de verlo confesar su derrota frente a la implacable señora Mooney. Toda su entrevista queda deliberadamente fuera del campo. El verbo “hablar” en la boca de la madre, parece más una metáfora para “ejecutar” a su interlocutor que un verbo que signifique intercambio o comunicación. Recordamos que la señora Mooney “trata” los problemas morales como con un cuchillo de carnicero (93). La proeza que lleva a cabo Joyce en “La pensión” es justamente renunciar a la gran escena entre la madre y su víctima, su futuro yerno. A diferencia del tratamiento que uno esperaría en Maupassant, donde los efectos llegan a su apogeo, el cuento hace aquí una elipsis sobre esta entrevista, y nos ubica frente a la singular Polly soñando con su futuro, en la cama del señor Doran. Esta elipse es admirable. Suspende toda la mecánica narrativa para concluir en un silencio o una reticencia: “Sus esperanzas y sus visiones eran tan intrincadas que dejó de ver las almohadas blancas sobre las cuales fijaba la mirada y de recordar que estaba a la espera de algo.”(p. 99). El narrador, quien hasta ahora, nos ha entregado pensamientos, los recuerdos de diferentes personajes, se abstiene de penetrar más en el sueño (¿ingenuo o perverso?) de la niña, cuyo nombre adquiere entonces nuevos significados: Polly la múltiple, la cambiante; Mooney que también evoca sueños lunáticos. Mientras tiene lugar, fuera de escena, el triunfo de un verbo agudo, el texto se evade en lo inexpresable y en la reserva.

Lo mismo ocurre en “Dos Galanes”. Lo grotesco de este relato no reside realmente en los discursos de los dos “protagonistas”. Todo se ve desde el punto de vista de Lenehan. Es su expectativa el motor dramático de la historia. Por un nuevo efecto irónico, Lenehan se feminiza al convertirse en la persona con la que Corley tiene una cita, como la mujer en la primera parte del cuento. Y, en la caída final, en lugar de las palabras de Corley que esperamos, como Lenehan, la revelación y la aclaración de un oscuro procedimiento, por decir lo menos, solo tenemos el signo fascinante de su victoria: “una pequeña moneda de oro brilló en su palma “. Eclipsada en la noche por su brillo la luna que, por dos veces, se erige en el relato, la pieza sorprende nuestra mirada, provoca la fascinación de Lenehan, ¡devenido de golpe en el “discípulo” perverso de su maestro vulgar! La victoria de la simonía consiste en hacer de nosotros los atónitos cómplices de su realización.

Tal es la estructura de la perversidad en *Dublineses*, perversidad con la cual la escritura no puede establecer una relación neutra, sino que la encarna. Es esto lo que ejemplarmente pone en escena “Un encuentro”. La fascinación perversa comienza entonces desde que nosotros nos adentramos hacia el vacío hipnótico del discurso, hacia lo que es hueco. El primer signo de maldad, de orden eminentemente sexual, de parte del niño, viene de la mirada que él realiza sobre la boca del adulto. De su boca salvaje, el destaca: “Vi que en su boca había grandes boquetes entre los dientes amarillos.” (p. 51). Como el niño de “Las

hermanas”, fascinado por los “grandes dientes descoloridos” y por la lengua pendiente del padre Flynn, el protagonista de “Un encuentro” es oscuramente lanzado hacia ese vacío repugnante. El efecto hipnótico del discurso no viene de su contenido sino de su funcionamiento mismo: “Me dio la impresión de que estaba repitiendo algo que había aprendido de memoria o que, magnetizado por algunas palabras de su propio discurso su mente giraba lentamente dando vueltas y más vueltas sobre la misma órbita.” (p.52). Como en la boca, el vacío es aquí el centro de la palabra: lo desplaza y lo enrolla. Él a su vez nos lleva al círculo de su fascinación paralizante.

Lo ampuloso de este relato actúa fuera del lenguaje, no desplazándolo, sino provocando aturdimiento. Podríamos decir, más bien, que esa ampulosidad tiene lugar (como en el cine) en una suerte de campo extralingüístico, que permanece atrapado en el universo lingüístico. Esto es lo que sucede cuando el adulto se ausenta por un momento para participar en una práctica que podemos (¡muy bien!) adivinar⁷. La escena no es vista por el protagonista; él permanece mirando al suelo:

lo vi alejarse de nosotros caminando lentamente hacia el extremo más cercano del campo. Cuando se marchó nos mantuvimos callados. Después de un silencio de varios minutos oí a Mahony exclamar:

—¡No te digo! ¡Mira lo que está haciendo!

Como ni respondí ni levanté los ojos Mahony volvió a exclamar:

—¡No te digo!... ¡Ese viejo es bien cochino! (p.52).

Mahony solo puede repetir la misma interjección; su compañero, que también se niega a ver, entra en una negación parcial, y es entonces cuando decide mentir sobre sus nombres, firmando así el fracaso de su sueño de evasión.

Este breve ejemplo de diálogo me permitirá acercarme, en esta etapa, a la cuestión de las célebres epifanías de Joyce. Un cierto número de ellas presentan escenas enigmáticas de un orden difícil de definir. Todos son deliberadamente teatrales, porque su presentación indica algunos juegos de escenas, por la forma de las réplicas. Sin embargo, aún parece faltar allí algo: Joyce, escritor debutante, experimenta las líneas puntillosas, la ausencia de comillas, el suspenso de la significación de la escena de la que no tenemos sino un fragmento, “técnicas” que conseguiremos en *Dublineses*. Como lo nota muy fuertemente Jacques Aubert, en su introducción a la edición de Pléyades, “la epifanía no es del orden del ‘alma’; toca la relación del cuerpo con el habla” (p. LVI). La célebre definición dada por Stephen en *Retrato del artista adolescente* (que habría que tener cuidado en colocarla en un contexto potencialmente irónico del libro) enfatiza en esta lógica: “Por epifanía, él entendía una repentina manifestación espiritual traducida por la vulgaridad de la palabra o del gesto o bien por alguna frase memorable del mismo espíritu”. El artista está allí para consignar, para “registrar” esta revelación que permanece íntimamente ligada a lo más ordinario, a lo más anodino. Le da un marco pero es mejor dejar que los discursos floten en pedazos. Diré una vez más, tomando a Maupassant como contrapunto, que en Joyce los discursos no están encerrados, que se desbordan hacia aquello que, desde afuera, capta un significado menos oculto que elíptico. Se abren no a un oyente sino a un lector. Por lo tanto, la palabra se toma en el juego de la difusión, en los efectos de la contaminación, de los retardos. La epifanía no tiene verdaderamente lugar para el que enuncia, sino para aquellos que recogen rastros de ella.

Lo que escapa al sujeto

La epifanía necesita del tercero, del testigo. *Dublineses* logra fusionar dos tipos de epifanías que ya habíamos localizado en sus carnets de juventud⁸. Podemos entonces destacar que con *Dublineses*, Joyce pudo unir la escritura poética en prosa (algunos fragmentos de epifanías propiamente dichas, en tercera persona, así lo testimonian) con escenas lingüísticas stricto sensu: breves conversaciones escuchadas. Ante los relatos, lo “poético” y lo discursivo permanecen desarticulados; se juntan notablemente cuando pueden organizarse en una ficción más o menos extensa. El final de “Arabia” lo muestra bien. Las palabras intercambiadas entre los jóvenes, bajo su banalidad, esconden una revelación sexual para el niño pequeño. Pero necesitamos toda la narración para comprenderla. Es incluso el otro quien se ve obligado a leer la obscenidad latente allí; su escucha no es pasiva: es un verdadero desciframiento de signos que distorsiona el proceso aparentemente igualitario del discurso.

Otro episodio ejemplar en el fin de “Las hermanas”: la visita que hacen el protagonista y su madre a las hermanas del padre Flynn. Es el paso donde la oralidad directa está más marcada. El niño taciturno sigue la conversación de las mujeres. Es de hecho un momento muy disparatado del funeral, pues se invita a beber y a comer, al lado de la habitación del muerto. Las exageraciones, por supuesto, no tardarán en llegar. Eliza afirma sin pudor: “Jamás hubiésemos pensado que sería un muerto tan hermoso” (p. 40). Es la misma Eliza quien multiplica los equívocos: habla de ruedas “neumónicas” y confunde “for a daytrip” con “for a daycheap”. El pasaje, con sus efectos satíricos, tiene mucho que ver con una escena naturalista: denuncia, por lo absurdo de los ritos sociales inadecuados, humor negro. La falsa comunión mundana a la cual el protagonista está invitado tiene valor de emblema de esta parodia. Pero el efecto de esta escena no se detiene allí. Todo es incluso falseado por el silencio del niño: ¿qué piensa él de estas revelaciones parciales sobre su antiguo maestro? ¿Los adultos perciben su presencia? El conjunto del diálogo ya no solo apunta a hacer reír a la gente, sino que proyecta una sombra inquietante (transmitida por la sonrisa que flota en el cadáver del padre Flynn, como si él también escuchara todo) sobre el significado de estas anécdotas. La reserva del niño desplaza el campo de gravedad del pasaje.

⁷ Habría que recordar aquí que el contenido obsceno de este relato había escapado por completo a Grant Richards; Joyce mismo indica el sentido de su texto, de modo que en la siguiente carta, el editor decide tachar el cuento completo

⁸ Umberto Eco ha demostrado en *La Obra abierta* (Seuil, 1965) que los cuentos se abren a una verdadera experiencia epifánica, dramatizando el viaje en lugar de darnos solo el momento revelador.

Imaginémonos lo que habría podido pasar en Maupassant. Por contraste, podemos medir la originalidad de la estrategia de escritura joyceana. En primer lugar, en un cuento que no es oralizado, que no tiene entonces un marco estrictamente definido, y cuyo propósito es ocupar todo el marco (todo comienza en la tercera repetición), es la heterogeneidad del relato lo que me sorprende. El discurso interior del protagonista, los diálogos, el sueño enigmático, la visita funeraria: el relato busca su centro. El título mismo se desplaza en relación al personaje del padre Flynn, descentramiento que se consigue notablemente en “Una pequeña nube”, cuyo título sigue siendo, en muchos sentidos, opaco. Allí donde Maupassant tematiza el tema de su relato, generalmente alrededor de un objeto (“La Parure” o “Le Petit Fût”), o alrededor de una expresión cuya recurrencia se acentuará en cada uno de los efectos (ver “Le Cochon de Morin” en *Les Contes de la bécasse*), el tema es indirecto en *Dublineses*, en especial en “Los Muertos”.

El sentido no se totaliza, escapa. “Las hermanas” nos muestra la implicación de un Yo siempre en retiro; el protagonista se esfuerza en comprender lo que él sabe, de hecho, ya. Su sueño interrumpido cuando se menciona desde la primera página de la palabra “simonía”, lo indica claramente. Al final del cuento, el misterio permanece entero en los sacrilegios del padre Flynn. Esto se debe a que el discurso no puede expresarse simplemente a través de la palabra. Se resiste, se interioriza. El comienzo del relato es asombroso, puesto que impone tres significantes opacos, surgidos no sabemos de dónde, como si el sujeto tuviera que hacerlo suyo a pesar de su extrañeza lingüística y semántica: “parálisis, gnomon y simonía”, todas en cursivas. Nos impone los tres significantes principales de la colección, pero conservando su resistencia como significantes. En consecuencia, los efectos no pueden llegar a su término. Por el contrario, entramos inmediatamente en el mundo de lo implícito, del eufemismo y de la reticencia. Las palabras del viejo Cotter están llenas de silencio, de sobreentendidos. Es necesario perforar el significado aparente, descifrar una palabra que evita un centro que se nos roba. Por lo tanto, un lenguaje fuera del lenguaje en particular ilumina todo el discurso: en el corazón de la palabra, un vacío fascina y perfora la cadena discursiva, la desplaza. Una confesión prohibida nos convierte en cómplices asombrados del sacrilegio del padre Flynn, cuya realidad tendremos que imaginar.

El retardo de los significantes es entonces la estructura profunda, esencial de *Dublineses*. Evita que el sentido se vuelva un bucle y desplace por ello al realismo en el cual se inscriben, en un primer análisis, los cuentos joyceanos. Los detalles allí devienen simbólicos; designan un todo que se niega. Pero este todo no pertenece a algún dominio sobre el cual el lenguaje tiene control; no apunta a ningún misticismo. Acordémonos del error cometido por Gabriel con su alegoría de la Música Distante. Es en el lenguaje donde se debe escuchar una verdad sufrida, en los lapsus, en los enunciados parciales, en las meteduras de patas, que no para de cometer Freddy Malins. La escritura del cuento se hace marcadamente alusiva, eufemística por necesidad.

La contaminación general

Aunque la oralización no es directa, aunque ningún narrador delegado tome nunca la dirección del relato, *Dublineses* es sin embargo el lugar de una contaminación general del discurso. La palabra del narrador no permanece neutra, es tocada por los efectos que he descrito. Se trata aquí de marcas más profundas que las únicas y famosas “bloody”, las que Grand Richard quería tan mal, y que Joyce defendía a todo costo, argumentando la necesidad económica absoluta de todo elemento en la escritura cerrada del cuento. “Arcilla” hace sentir bien esa proximidad de la lengua del narrador con el discurso tácito de su personaje. Toda la dulzura ingenua y bondadosa de la vieja mujer infunde el estilo del cuento, donde abundan las repeticiones y los adjetivos que serían los que podrían nombrar a María. He aquí su retrato: “María era una persona muy pero muy pequeña en verdad, pero tenía una nariz muy grande y una barbilla también muy grande. Hablaba un poco por la nariz, siempre en tono conciliador”. En realidad, escuchamos muy poco al personaje, pero su estilo colorea constantemente el relato. Habremos reconocido allí el célebre “Principio del tío Charles”, evidenciado por Hugh Kenner en *Joyce’s Voices*: “el lenguaje narrativo no es necesariamente el del narrador” (p. 18). Como en la primera oración de “Los Muertos” analizada por Kenner, el discurso narrativo toma prestado el del personaje, dice en su lugar lo que no verbaliza.

“Un encuentro” proporciona un ejemplo más inquietante. Es el estilo incluso del narrador-protagonista que se desliza imperceptiblemente hacia la copia del discurso del perverso. Leemos en la página 51: “Cuando prosiguió noté que su entonación era muy apropiada. Empezó a hablarnos de las muchachas y a decirnos del pelo tan suave y agradable que tenían y de lo suaves que eran sus manos y de cómo las muchachas no eran tan buenas como aparentaban si uno sabía ciertas cosas”. La doble repetición, en quiasmo, de “suaves” y “buenas” estructura ese extracto, pero, si la primera está en el interior del discurso del viejo monigote, la segunda hace eco en los pensamientos del protagonista, que emplea, sintomáticamente el mismo término ante lo perverso. En los dos discursos, se consigue el adjetivo “good”, en inglés, “correct” traducido, que es aquí evidentemente irónico, puesto que no permite justamente suponer correctas a las personas que están en el ambiente...

Estos efectos exigen un lector muy atento pero que, a medida que su escucha se vuelve más aguda, entra también en el juego de la perversidad. Eso se debe en gran parte, en mi opinión, a esta interiorización del discurso que ya he subrayado. Dublín, ciudad salvaje según la imagen de Epinal, es sorpresivamente taciturna: los silencios invaden los relatos, los blancos lo puntúan. El protagonista dublinés de los relatos es un ser muy pobre en discurso, como Eveline, una mujer joven completamente amurallada en su ensueño bovariano. No se abandona nunca el círculo pesado de sus pensamientos. El narrador de este patético relato habla en su lugar de su alienación, le presta su pluma para que podamos escuchar lo que no puede salir de un mundo interior sin abrirlo.

La soledad es también la suerte de la mayoría de los protagonistas del libro. La colección permite verificar la validez de las tesis de Walter Benjamin⁹. La novela moderna, de la cual se deriva el cuento corto, ha perdido, con la oralidad de un discurso

⁹ Ver « Le Narrateur » en *Essais II 1935-1940*, traducido por Maurice de Gandillac Bibliothèque Médiations, Denoël/Gonthier, Paris, 1983.

cercano, la siguiente facultad: “la de intercambiar experiencias “, la de hacernos receptores de una experiencia transmitida de boca en boca “(p. 56), o para la moral de un narrador que es un “ hombre de buenos consejos”(p. 60). Benjamín agrega: “El lugar de nacimiento de la novela es el individuo solitario, que ya no puede traducir en forma ejemplar lo que hay en él más esencial, porque ya no recibe consejos y ya no puede darlos. Escribir una novela es poner de relieve, en una vida, todo lo que está más allá de toda medida”(p. 60). Si no hay más narrador para oralizar el cuento, es porque el espacio de Dublineses es la gran ciudad. Aquí hay un libro urbano con el cual el lector de ciudades no se distancia geográfica o socialmente; no hay un efecto exótico en estas vidas mediocres que son, ante todo, las nuestras.

Los cuentos de Joyce no transmiten ninguna lección positiva, ninguna moraleja práctica. La experiencia de cada sujeto es en buena parte incomunicable. La vida individual está bajo el signo de fracaso, del naufragio. Es suficiente aislar un momento significativo de la existencia del personaje para indicar el futuro inevitable que le espera. Por lo tanto, los cuentos pueden paralizarse, ya que nada vendrá a cuestionar un esquema de vida definitivamente trazada. Eveline siempre será, para nosotros, ese “ rostro pálido (...) como un animal desvalido “ que marca su petrificación final. El señor Duffy también debe hacer el amargo descubrimiento del vacío de su vida, del fracaso de su programa individualista. “Ahora que ella no estaba comprendió lo solitaria que debió haber sido su vida, sentada noche tras noche en aquel cuarto. La vida suya iba a ser solitaria también, hasta que también él muriese, dejase de existir, se convirtiese en recuerdo... si acaso alguien lo recordaba. “(p. 150).

Poner de relieve, en una vida, todo lo que está más allá de toda medida. La fórmula de Benjamín no debería llevarnos a esperar lo extraordinario. Cada vida ha perdido el punto de referencia de una apreciación inequívoca, que busca su “significado” y su justificación. La existencia más ordinaria se nos aparece a la vez en su singularidad, al mismo tiempo que es típica y emblemática. Entonces ningún protagonista, sobre todo el dublinés, puede convertirse en el centro de la historia. “El lector de la novela está solo. Él más que cualquier otro lector” (p. 75). Y es precisamente por esto, agrega Benjamín, que se arroja tan obviamente sobre el libro que va a leer, como a un fuego devorador. En el orden inmutable del texto, en un relato que nos presenta el destino de un personaje, él quiere conseguir el calor y la fuerza que faltan en su destino propio. Tendría que « asegurarse de vivir con ellos la experiencia de su muerte » (p. 76).

Del lector

Leer, es precisamente compartir esta soledad. Es estar solo, silencioso y exiliado para retomar las célebres palabras de Stephen Dedalus. Es haber roto con una comunidad (Irlanda, Dublin), alejándose de ella al menos un momento para volver a ser miembro, pero críticamente, indirectamente, después del desvío de una identificación problemática: la de la escritura, la de la lectura. Nosotros recordamos al señor Duffy, al cual probablemente nadie más seguiría. El libro, por lo tanto, no es el depositario del conocimiento; sus palabras no apuntan a la autoridad de los discursos que ha socavado. No se trata a su vez de erigirse en maestro; la relación con el libro debe, por el contrario, hacernos sujetos, apartarnos de la parálisis, a pesar de que los libros que cruzan Dublineses parecen fortalecer su dominio.

El personaje no puede comprender por él mismo el sentido de una vida que se le escapa. Vidas perdidas, vidas para nada pero duplicadas, por lo tanto, por lo escrito, recogidas por el relato que hace de él un narrador en retiro. Los actores de Dublineses terminan tocados en su propia mediocridad. Su esfuerzo para expresar lo que desafía el discurso es patético. Es a ellos a quienes incumbe la responsabilidad muy conveniente, pero que restituya su lucha interior. Al final de “Un caso lamentable”, leemos: “ vio un tren de carga que salía a retorcerse de la estación de Kingsbridge, como un gusano de cabeza llameante que avanza retorciéndose en la oscuridad, obstinado y laborioso. Se perdió de vista lentamente; pero él todavía escuchaba en sus oídos el laborioso murmurar de la locomotora repitiendo las sílabas del nombre de ella” (p. 151). La imagen es responsabilidad del personaje: es él quien poetiza el tren, lo anima con una voz que dice un nombre que él no puede pronunciar en persona.

Joyce saca de ella una inmensa ventaja literaria: la simbolización de elementos realistas es el hecho del personaje. Lo real se duplica, a los ojos del protagonista, con un significado oculto. Así, es Eveline quien recuerda la agonía de su madre, del italiano que luego cantó bajo su ventana. La pesadez alegórica de esta escena no es agregada por el autor, pero entra en el mecanismo del ensueño de la joven. Ella es quien dramatiza este episodio. Joyce hace “mejor” aquí (por así decirlo) que Flaubert usando bien el personaje inverosímil y simbólico del ciego que canta en el momento de la muerte de Emma. Los personajes tematizan así, a menudo sin su conocimiento, lo que la historia pone en escena en un nivel superior. La complejidad de la red temática se escapa a cada actor de la historia, pero el autor no la domina como sobresaliente. Es en “Los Muertos” donde esta técnica alcanza su culminación: durante la noche, los personajes hablan interminablemente sobre la muerte, sin siquiera saber, como dice el título, que este es el verdadero centro de toda la fiesta.

Es entonces el lector quien agencia las series sin totalizarlas. Joyce le asigna, gesto decisivo del “modernismo” naciente, un lugar crítico- en todo el sentido de la palabra. Lugar que nunca la estética realista había sabido reconocer. En ese retiro de la lectura, en el silencio que bordea los discursos, en la devaluación narcisista a la cual nos confronta Dublineses, se puede también percibir la oportunidad de escuchar la palabra — indecible o inocua- del otro. El final de “Los muertos” nos ofrece lo que creo es una modalidad del discurso. Gabriel sigue una especie de camino iniciático, cruza tres etapas que son fracasos inmediatos, pero que también lo abren a otra cosa: a admitir quizás la alteridad de los demás. En el fondo de la devaluación de la autoimagen, él está en capacidad de escuchar la historia de Gretta. Renunciando a su ego, disolviéndose en el espectáculo de una nieve evanescente, se despoja de su subjetividad para alcanzar un verdadero éxtasis estética que solo puede tener en cuenta el narrador general de “Los Muertos”. Es, en el extremo del cuento, la única epifanía que iría hasta los límites del lenguaje, hacia una especie de prosa poética que ningún sujeto puede asumir y que es el lugar de una revelación, propiamente indescriptible, de la muerte.

Dublinenses hace así hablar a los dublineses, pero no como lo habríamos nosotros esperado (o tal vez solo en las grandes escenas de efectos satírico). La imagen que nos da de Dublín es la de un mundo de parálisis discursiva, de un mundo de inco-municabilidad, donde la verdad está perdida y prostituida. Pero este mundo todavía habla, aunque en voz baja. Y el otro (el lector, el descifrador de signos) acoge la palabra “preocupado de no interferir en su dolor”, como afirma Gabriel luego de que su esposa se ha quedado dormida.

Debemos conjugar dos gestos. Primero, un gesto político que consiste en tender en una sociedad anquilosada el espejo de su abyección. Habremos reconocido aquí el eco voluntario de la fórmula de Joyce, en una carta a Grant Richards: “Seriamente creo que usted retardaría el curso de la civilización en Irlanda si impide a los Irlandeses mirarse bien en el espejo que yo he pulido cuidadosamente” (carta del 23 de junio de 1906, p. 1187). Todas las declaraciones de Joyce sobre el “capítulo de historia moral” encuentran su profunda justificación allí. Habría que herir el narcisismo fatuo del sujeto para obligarlo a moverse. Y esa herida es también la del sujeto Joyce, que tan a menudo se pone a prueba en sus ficciones. Es suficiente ver cuánto Gabriel Conroy le presta sus rasgos íntimos. Este gesto político es, sin duda, lo que separa fundamentalmente a Joyce de los escritos de Maupassant. ¡Explica quizás el malentendido de partida con el que una revista populista y nacionalista ve los cuentos de Joyce! Esta frase de Joyce da una clave, cuyo valor exacto siempre he buscado: “El estilo de Maupassant es naturalmente excelente, pero me temo que su sentido moral no es lo suficientemente agudo” (carta del 19 de julio de 1905 a Stanislaus, p. 1166). Me gustaría ver allí la razón de mi obstinación de comparar sus dos sistemas de escritura.

Pero debemos agregar un segundo gesto, literario esta vez. Hay que dejar que el significado se disperse, se reúna en el sujeto intérprete de una epifanía porque la epifanía es, por definición, lo que escapa al sujeto. Por lo tanto, la literatura no es la que permite que los discursos hablen en plenitud, sino la posibilidad de una palabra que se dispersa, que se pierde, que ya no tiene una totalización. Palabra que se perdería para siempre si el libro no estuviera allí para transmitirlo, para animarlo antes de su letal entumecimiento.

Espero que haciendo obra de crítica, es decir lectura, escucha prolongada, haber permitido que estas palabras se dispersen un poco más lejos.

***Fuente:**

Este artículo es la versión modificada y acortada de la ponencia que presenté en el XIII Coloquio *Joyce sur Dubliners* (enero 1992, ENS Ulm, organizado por la ITEM y la CUEI).

N.T: Luego se publicó, en la revista *Littérature*. Estos son sus datos bibliográficos: Rabaté Dominique. Réalisme et ironie, les voies de la parole dans *Dubliners*. In: *Littérature*, n°94, 1994. Réalismes. pp. 37-52; doi : <https://doi.org/10.3406/litt.1994.2329> https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1994_num_94_2_2329

Traducción: Celso Medina. Agradecemos al profesor Rabaté su autorización para la publicación del presente artículo.

Normas para los Autores:

Los autores interesados en publicar en la revista *Entreletras* deberán enviar al Comité Editorial lo siguiente: Solicitud de evaluación y publicación en la cual se indique: nombre, dirección, teléfono y correo electrónico; así como grado académico, institución u organismo académico donde labora.

En el marco de las secciones o áreas temáticas contempladas para la publicación de textos en *Entreletras*, los textos enviados pueden ubicarse dentro de los siguientes renglones:

Artículos investigación: Espacio donde se recogen los resultados de investigaciones concluidas o en proceso, en formato de artículos, evaluados por un jurado *ad hoc* con el método de doble ciego.

Entrevistas: Sección para interpelar a escritores o investigadores de la literatura, realizada por nuestro equipo editor o por terceros.

Ensayos: Sección destinada a la reflexión subjetiva y libre acerca de los problemas literarios, filosóficos y culturales.

Traducciones: Destinadas a propiciar el intercambio cultural con las regiones latinoamericanas y caribeñas. Acompañadas de estudios contextualizadores de las obras y autores traducidos.

Crónicas: Sección dedicada a la difusión de este género, respetando su singularidad y procurando mostrar los temas palpitantes de la región latinoamericana y caribeña.

Conferencias: Espacio para difundir las conferencias promovidas por el CILLAC, así como aquellas que se consideren de interés para el conocimiento de nuestra cultura latinoamericana y caribeña.

Reseñas: Espacio dedicado a la visibilización de las obras literarias y estudios literarios que circulan como libros en la región latinoamericana y caribeña.

Se enviará el trabajo en formato Word –con los datos del autor concentrados en la primera página– a la siguiente dirección electrónica: entreletras@gmail.com

En la primera página del texto debe incluirse: título del trabajo, nombres y apellidos del autor, nombre de la institución a la que pertenece y dirección electrónica.

Todo trabajo debe incluir una breve reseña de la trayectoria profesional del autor, la cual no debe exceder las 200 palabras.

Es indispensable anexar un resumen en español e inglés del artículo que no exceda las 250 palabras e incluir palabras clave.

La familia de letras a utilizar será: Times New Roman, 12 puntos. En ningún caso se utilizarán negritas o subrayados para destacar una o varias palabras del texto; para ello se recomienda utilizar las cursivas. Se utilizará cursivas también para el caso de palabras en idioma distinto al español. El cuerpo del texto debe ir a un interlineado de 1,5 líneas. Toda propuesta de publicación debe tener una extensión aproximada entre 8 y 25 páginas. La extensión de las reseñas oscila entre 3 y 7 páginas aproximadamente.

Si la cita tiene menos de cuarenta palabras, va en el texto, entre comillas. Las citas de más de cuarenta palabras, deben ir en un párrafo aparte, sangrado desde el margen izquierdo y derecho a 1 1/2 cms, en un bloque interlineado a un espacio.

Los títulos y subtítulos deben destacarse con negritas y nunca deben ir en mayúsculas todas sus letras. Cuando se presenta el caso de un subpunto, debe ir acompañado de su respectiva numeración (1, 1.2, 1.2.3,...).

Las siglas van sin puntos.

Las notas serán incluidas al final de los textos, antes de las Referencias Bibliográficas, y no al pie de página; deben ser numeradas secuencialmente usando números arábigos.

Todos los trabajos mencionados en el texto deben aparecer en la lista de Referencias Bibliográficas.

Las referencias bibliográficas se ordenarán por orden alfabético, utilizando para ello la convención de estilo del Manual de Tesis de Trabajo de Grado y Tesis de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, citando: autor, año (entre paréntesis), título del libro (en cursivas), lugar de edición y editorial. Cuando el documento citado es una traducción, se debe indicar el traductor y el año de la primera edición. Si se trata de un artículo: autor, año (entre paréntesis), título del artículo (entre comillas), nombre de la publicación (en cursivas), año de la publicación y número de la publicación (entre paréntesis) y páginas. Se incluye al final la dirección electrónica completa del artículo en caso de ser una publicación electrónica. En el caso de reseñas, se recomienda encabezarla con los datos completos de la obra, incluyendo editorial, número de páginas, depósito legal e ISBN o ISSN

Normas para los Árbitros

Para la selección de los árbitros, se escogerán especialistas en el tema tratado por los textos participantes, sus valores éticos y su actitud voluntaria para la realización del arbitraje.

El Comité Editor ofrece y garantiza discreción en cuanto a la identificación y evaluación realizada por el árbitro.

El Comité Editor, asume ante el árbitro, la responsabilidad de que el artículo solo se publicará si el autor acata las observaciones y sugerencias realizadas por parte de los especialistas, sirviendo de intermediario a los fines de realizar las aclaratorias pertinentes.

El Director de la Revista *Entreletras* remitirá a los especialistas además de la propuesta de publicación, una planilla que recogerá la opinión del árbitro, y un resumen de las normas a los autores.

Una vez remitido el texto a los correspondientes árbitros, se esperará por su dictamen durante un mes. Si al término de este no se obtiene respuesta de los árbitros, será enviado nuevamente al arbitraje con otros especialistas.

Los textos serán enviados a los árbitros y se protegerá la identidad de su autor o autores.

Una vez recibida la propuesta de publicación, se remite a consideración de los editores de *Entreletras* que revisan que el tema abordado corresponda a algunos de la Revista y constatan que tenga la extensión y el formato exigidos. En caso de no cumplir con estos requisitos se notifica a los autores sobre la situación, indicándoles si deben adaptarlo a las condiciones especificadas o bien enviarlo a otra revista, según el caso.

Si se cumplen las normas antes mencionadas se notifica a los autores la recepción de la propuesta de publicación, al tiempo que se envía a dos árbitros anónimos para su evaluación. Los árbitros seleccionados revisan en detalle todos los aspectos relativos a la forma y el fondo de los artículos, indicando en el formato correspondiente las observaciones y calificaciones que consideren pertinentes. Una vez arbitrado, se devolverá el texto con la correspondiente planilla de evaluación a los editores.

Existen cuatro tipos de dictámenes que pueden resultar del arbitraje: i) publicado sin modificación alguna; ii) publicado si se efectúan las modificaciones indicadas por los árbitros; y iii) modificado sustancialmente y sometido nuevamente a arbitraje; iv) rechazado.

En el primer caso la propuesta de publicación ya arbitrada se remite al corrector de estilo para modificarlo según las especificaciones requeridas para su posterior diagramación. En el segundo caso, siempre que las correcciones sean de forma, los editores se encargarán de incorporarlas y adaptarlas para su diagramación. En caso de que las correcciones sean de contenido, aunque pocas, la propuesta de publicación se devuelve a los autores, quienes deberán modificarlo atendiendo a las recomendaciones de los árbitros. Hechas las correcciones los autores deberán remitir las propuestas de publicación modificadas a los editores, los que se cerciorarán de que se corresponda con las observaciones recibidas del arbitraje. Si es así se procede de inmediato como en el caso i). Finalmente, en el último caso, el o los autores son notificados de inmediato sobre el resultado del arbitraje, indicándosele(s) expresamente la necesidad de rehacer la propuesta de publicación. Cuando esto sucede, podrán reenviarlo a los editores, en cuyo caso es sometido a un nuevo arbitraje.

Cuando el artículo arbitrado corresponde a las calificaciones i) o ii) los autores reciben de parte de los editores una carta de aceptación formal en la que se indica además en qué volumen será publicado su texto. Normalmente esta carta se envía a través del correo electrónico

Las referencias bibliográficas se incluirán al final en orden alfabético y de acuerdo con el formato que se enuncia:

Libros:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). Título de la obra en cursivas. Lugar de edición: editorial. Así, por ejemplo: MILANCA GUZMÁN, Mario. (1994). *La música venezolana: de la colonia a la república*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Capítulos de libros: Se citará en el orden que se indica: APELLIDO (S), Nombre (s) del autor. (Año). “Título del capítulo” entre comillas, en: APELLIDO (S), Nombre (s) del compilado (si lo hay), Título de la obra en cursivas, lugar de la edición, editorial, páginas. Por ejemplo: WALTER, Benjamin. (1989). “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, en: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, pp. 15-57. MARCUSE, Herbert. (1995). “La represión sobrante”, en: BAIGORRIA, Osvaldo, *Argumentos para la sociedad del ocio*, Buenos Aires, La Marca.

Artículos de revista:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). “Título del artículo”, Título de la revista, número (año), y páginas. Por ejemplo: BOHIGAS, Oriol. (1985). “La codificación de un estilo entre los eclecticismos indescifrables”, *Arquitecturas Bis*, 50 (1985), pp. 28-31.

Referencias de la Web:

Debe ponerse el APELLIDO (S), Nombre (s) del autor o entidad (si lo señala). “Título del documento entre comillas” (si lo hay), en: título de la página en cursivas, dirección de la que se ha bajado la información (fecha y hora en que se recuperó el documento de Internet). Algunos tipos de publicaciones en Internet señalan paginación, si existe deben señalarse. Así, por ejemplo: TRUJILLO MARÍN, Oscar. “Acerca del peso de la tradición, los campeones de estronados y las princesas sin reino”, en: blog *Orgasmos a plazos y una de Vaqueros*, http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i (recuperado el 16 de enero de 2009 a 10: 45 a.m.). VALLESPÍR, Jordi. “Interculturalismo e identidad cultural”. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 36 (1999), pp. 45-46, en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=118044&orden=86432 (recuperado el 3 de diciembre 1999 a las 3: 30 p.m.). En caso de que el autor deba hacer una autocita, en el archivo destinado a referato la hará como si fuese cita a una tercera persona, de manera tal que se garantice el anonimato.

8. Normas de citas y referencias.

Las citas serán numeradas consecutivamente en números arábigos y puestos a pie de página y deberán figurar en el texto en su lugar correspondiente en número superíndice.

Textos citados varias veces:

- Ibid. (Ibidem): “En la misma obra”. Se usa cuando es necesario citar la misma obra referenciada inmediatamente antes. Ibid (si es la misma obra en la misma pág.)- Ibid, p. (si es la misma obra en otra pág.)
- Id. (Idem): “Del mismo autor”. Se emplea para citar un autor al que se ha hecho referencia.
- Op. cit: en la obra ya citada del mismo autor. -Si la misma fuente ha sido citada en pies de páginas anteriores (no el inmediatamente anterior), se pone el autor y se agrega luego Op. cit., indicando luego el número de página. Cuando la llamada se refiera exclusivamente a un concepto o última palabra del texto citado se colocará el número volado o superíndice antes del signo de puntuación, si lo hubiere. Cuando la llamada haga referencia a un texto completo, el número volado o superíndice se escribirá tras las comillas de cierre y el signo de puntuación correspondiente. Se usará en la referencia el mismo formato previsto para la bibliografía, (para libros o revistas), a excepción del nombre y apellido del autor(es), que se escriben en su orden normal, es decir primero el nombre y después el apellido, dejando solo la primera letra en mayúscula y el resto en minúscula. La referencia completa debe aparecer en la lista de referencias al final del trabajo.

Citas textuales:

Cortas o menores de 40 palabras: Van dentro del párrafo u oración, en letra normal y se les añaden comillas al principio y al final, y se hace la referencia al texto donde se encuentran originalmente. Textuales largas o de 40 palabras o más: Se ponen en párrafo aparte, sin comillas y con sangría de ambos lados, justificado. Deberán ir separadas del texto por dos líneas en blanco, una antes y otra después. El cuerpo del texto se reducirá de 12 a 11. El uso de comillas no es necesario, puesto que el sangrado indica que se trata de una cita.

9. Al final del texto deberá ponerse la fecha de elaboración del artículo.

10. Los artículos deben ir acompañados de un resumen en español y en inglés (Abstract), de no más de 200 palabras y de tres palabras clave (keywords). En caso de que el trabajo esté en otra lengua que no sea español, señalará las palabras clave en la lengua en que esté escrito y en inglés.

11. Los gráficos deben ser numerados con sus correspondientes leyendas. Las fotografías deben ser originales y de calidad (mínimo 300 píxeles) para su publicación con los créditos correspondientes. Ambos deben ser entregados con el texto acompañado de una leyenda con sus indicaciones acerca de su colocación en el artículo. El equipo editorial de la revista se reserva el derecho de no incluir imágenes cuando éstas sean de una calidad muy deficiente.

12. Las opiniones y afirmaciones que aparecen en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Contactos

Dirección de Entreletras:

Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Maturín. Subdirección de Investigación y Posgrado. Tlf.: 0291-6418042.

Correos electrónicos:

entreltras@gmail.com

upelentreltras@gmail.com

Consejo de Redacción:

* Director-Celso Medina / medinacelso@gmail.com

* Coordinador Editorial- Jesús Antonio Medina Guilarte/ jamg22051986@hotmail.com

<https://entreltras3.wixsite.com/entreltrasinicio>

Autores

Edgar Colmenares del Valle. Escritor e investigador de la literatura venezolana. Autor de una copiosa obra sobre el léxico venezolano. Individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua.

Francisca Noguero. Catedrática de Literatura Latinaamericana, docente de la Universidad de Salamanca.

Jesús Medina Guilarte. Investigador y docente del Instituto Pedagógico de Maturín (Universidad Pedagógica Experimental Libertador). Profesor de literatura de habla inglesa.

Santiago Pedroarena. Profesor de Literatura y Lingüística de la Universidad de Oriente. Autor de libros sobre lengua y literatura.

Luis Javier Hernández. Profesor de la Universidad de los Andes, en su núcleo de Trujillo. Autor de artículos y libros sobre la literatura venezolana.

Cássia María Bezerra do Nascimento. Investigadora de la literatura de habla portuguesa, docente de la Universidade Federal do Amazonas (Brasil)

Juliane de Souza Alves. Estudiante de la Universidad Federal de Amazonas (Brasil).

Saturnino Valladares. Poeta, investigador y profesor, nacido en Vigo y actual profesor de la Universidad Federal de Amazonas (Brasil).

Francisco Castañeda. Antropólogo e historiador, docente de la Universidad de Oriente.

Celso Medina . Escritor y docente de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

Eduardo Gasca. Escritor y traductor. Docente de la Universidad de Oriente.

Dominique Rabaté. Ensayista y crítico literario francés. Docente de la Universidad Michel Montaigne Bourdeaux III.

