

Editores/*Editors*
José Manuel Estévez-Saá
Mercedes Arriaga Flórez

colección
ESTUDIOS CULTURALES Y SEMIÓTICA

Co-editores/*Co-editors*
Manuel Cousillas Rodríguez
José Ángel Fernández Roca

CULTURA Y LITERATURA POPULAR
POPULAR CULTURE AND POPULAR LITERATURE

Cultura y Literatura Popular:
Manifestaciones y aproximaciones en (con)textos irlandeses, angloamericanos y otros

*Popular Culture and Popular Literature:
Expressions and Approaches in Irish, Anglo-American and Other (Con)Texts*

1ª Edición, 2005

Ilustración de portada: Tapete de Anna María di Terlizzi

Diseño: Marcelo González - Bane®

Editores/*Editors*: José Manuel Estévez-Saá y Mercedes Arriaga Flórez

Co-editores/*Co-editors*: Manuel Cousillas Rodríguez, José Ángel Fernández Roca

Traductora del italiano: Ángeles Cruzado Rodríguez

Colaboración técnica: E. Cruz Jiménez, M.^a J. García Vilches,

A. M.^a Vázquez Calvente, M.^a A. García Marín, S. Padilla Vilar,

A. V. de Alba González, Fco. J. Arias García

Proyecto de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular y del

Grupo de Investigación: Escritoras y Escrituras

<http://perso.wanadoo.es/selicup/>

<http://www.escritorasyescrituras.com>

Patrocinado por la Junta de Andalucía:

Consejería de Educación y Ciencia,

Secretaría General de Universidades e Investigación.

© 2005 Arcibel Editores, SELICUP y Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras

ISBN: 933318-9-9

Depósito Legal

Impreso en España-Printed in Spain

Impresión: Publidisa

**CULTURA Y LITERATURA POPULAR:
MANIFESTACIONES Y APROXIMACIONES EN (CON)TEXTOS
IRLANDESES, ANGLOAMERICANOS Y OTROS**


***POPULAR CULTURE AND POPULAR LITERATURE:
EXPRESSIONS AND APPROACHES IN IRISH, ANGLO-AMERICAN
AND OTHER (CON)TEXTS***

Editores/Editors

José Manuel Estévez-Saá
Mercedes Arriaga Flórez

Co-editores/Co-editors

Manuel Cousillas Rodríguez
José Ángel Fernández Roca

 Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras

ArCiBel  Editores

**CULTURA Y LITERATURA POPULAR:
MANIFESTACIONES Y APROXIMACIONES EN (CON)TEXTOS
IRLANDESES, ANGLOAMERICANOS Y OTROS**

***POPULAR CULTURE AND POPULAR LITERATURE:
EXPRESSIONS AND APPROACHES IN IRISH, ANGLO-AMERICAN
AND OTHER (CON)TEXTS***

ÍNDICE/CONTENTS	7
PREFACIO/PREFACE	
i. Una hermenéutica de lo popular a través del discurso <i>José Manuel Estévez-Saá</i>	11
INTRODUCCIÓN/INTRODUCTION	
ii. Current theories of Popular Culture and the Spanish Approach <i>José Manuel Estévez-Saá</i>	17
(CON)TEXTOS IRLANDESES E HISPANO-IRLANDESES IRISH AND SPANISH-IRISH (CON)TEXTS	
I. Las creencias astrales y el Camino Jacobeo hasta Finisterre <i>Fernando Alonso Romero</i>	29
II. En torno a la identidad gallega e irlandesa: Aproximación lingüística y literaria <i>M^a Dolores Gómez Penas, Alberto Álvarez Lugrís, M^a Amelia Fraga Fuentes, Anne MacCarthy, Eduardo Moscoso Mato</i>	53
III. Lengua, cultura e identidad en <i>Translations</i> de Brian Friel <i>M.^a Susana Domínguez Pena</i>	65
IV. Popular Spanish Legend, History and Culture in the Substantiation of the Anglo-Irish Unionist Discourse 1800-1815 <i>Asier Altuna García de Salazar</i>	70
V. La primitiva existencia de una cultura hispano-irlandesa: ¿Historia, literatura o cultura popular? <i>Ramón Sainero</i>	86
VI. <i>The Playboy of the Western World</i> : un Héroe Popular. <i>M.^a Elena Jaime de Pablos</i>	93
VII. La cultura popular como fuente de subversión en la obra de Patrick McCabe <i>José Ramón Prado Pérez</i>	101

(CON)TEXTOS ANGLOAMERICANOS
ANGLO-AMERICAN (CON)TEXTS

- VIII. The Movies in American Culture: Controlling Entertainment in America, 1930-1968 **111**
Gregory D. Black
- IX. La literatura “slash”: subversiones populares de nuestros programas televisivos favoritos (o lo que Kirk y Spock (se) hacen cuando no están defendiendo la concordia interplanetaria) **123**
Julio Cañero Serrano
- X. True beginnings? Examples of novels by Achebe, Phillips, Duff, Lim, Roy and Barnes **137**
Michael J. Gronow
- XI. La novela del oeste en la literatura popular contemporánea de los Estados Unidos **155**
David Río Raigadas
- XII. “I hate the movies like poison, but I get a bang imitating them.” **162**
El guardián entre el centeno y las películas de Hollywood
Jesús Lerate de Castro
- XIII. El Gran Piscator y el Pobre Ricardo: astrología y autoparodia en los almanaques de Franklin y Torres Villarreal **170**
M.^a Ángeles Toda Iglesia
- OTROS (CON)TEXTOS**
FURTHER (CON)TEXTS
- XIV. La narrativa de Abilio Estévez: la insularidad como parábola **183**
Francisco Linares Valcárcel
- XV. Tradiciones populares, oralidad y mediación literaria en Raffaele Nigro **191**
Ettore Catalano
- XVI. El opresor foráneo en el cancionero popular gallego **210**
Xesús Alonso Montero

XVII. Relatos míticos en la literatura popular <i>Manuel Cousillas Rodríguez</i>	221
XVIII. Personajes del teatro popular <i>Francisco Reus Boyd-Swan</i>	230
XIX. Cultura popular, cultura de masas y propaganda: límites y fusiones <i>Antonio Pineda</i>	242
XX. Tesoros engarzados. Cuentos tradicionales en tratados de magia (Siglos XVI y XVII) <i>María Jesús Zamora Calvo</i>	250

PREFACIO

UNA HERMENÉUTICA DE LO POPULAR A TRAVÉS DEL DISCURSO

José Manuel ESTÉVEZ-SAA
Universidad de Sevilla

Cultura y Literatura Popular: manifestaciones y aproximaciones en (con)textos irlandeses, angloamericanos y otros es el resultado del objetivo que hace dos años nos marcamos un grupo de apasionados observadores culturales y críticos literarios, de editar un libro que tratase de dar buena cuenta de distintas manifestaciones culturales y literarias de nuestra sociedad -que por definición es popular-, que sirviese de voz, expresión y testigo de las mismas.

El volumen ha sido posible gracias al entusiasmo y al compromiso de investigadores, pensadores y profesores con una clara devoción por y vocación hacia los estudios literarios y la cultura popular.

Una de las dificultades con las que podemos encontrarnos es la propia noción de 'popular'; adjetivo, éste, sobre el que se lleva reflexionando desde hace décadas de una manera rigurosa, y asociado al cual surge siempre el nombre de Stuart Hall como uno de los grandes pioneros en su estudio. A partir de sus aportaciones, encontramos una serie de formas de aproximación a lo popular entre las que destacan, en primer lugar, la asociación del término con lo que es propio del consumo masivo y está relacionado con las clases populares - asumiendo que aquí debemos ser prudentes dado el poder manipulador interesado de las industrias culturales capitalistas que intentan interactuar dominando el consumo y las costumbres populares. En segundo lugar, la dialéctica que surge de las tensiones entre lo que es o puede ser considerado cultura dominante, culta o de elite y cultura dominada, subalterna o periférica - aquí, además de tener en cuenta que lo que hoy puede pertenecer o ser propio de la cultura de elite, mañana puede ser propio de lo popular, y viceversa, también debemos asegurarnos de que quien o quienes decidan qué es culto y qué es periférico constituyan una representación suficientemente amplia de la sociedad en la que todos los sectores estén representados y puedan decidir. En tercer lugar, hemos de asumir que las manifestaciones populares emergen de las específicas circunstancias materiales y humanas de una serie de clases sociales que también son concretas - a este respecto debemos aceptar y tener presente

el debate y la tensión que se establece entre formas tradicionales y actuales, así como entre actividades propias de una situación de hegemonía y aquellas otras propias de un estado de subordinación con respecto a la primera.

Vemos, pues, cómo el concepto de lo popular ha de ser estudiado dentro de un proceso actual que Homi Bhabha, Frederic Jameson, Edward Said o Néstor García Canclini denominan 'hibridación', dado que el debate en el seno de lo que podríamos calificar como el 'capital cultural' de una sociedad se construye a través del estudio de los múltiples y variados cruces e hibridaciones de prácticas, actividades y formas de vida. Es por ello que el estudio de la cultura popular demanda un análisis no sólo sincrónico sino también diacrónico de las manifestaciones culturales, pues toda práctica o pauta humana no puede ni debe entenderse como un acto aislado sino como el producto de una sociedad que avanza, varía y se modifica. Inmiscuirse en lo popular implica, por tanto, repensar y asumir cuestiones de heterogeneidad, multiculturalidad, interculturalidad y alteridad.

La cuestión de la cultura popular ha tenido tal calado que son numerosísimas las instituciones y asociaciones comprometidas con su estudio y hermenéutica, como nuestra Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELICUP), la Iberian Association of Cultural Studies (IBACS), el Center for the Study of Popular Culture, el Manchester Institute of Popular Culture, el proyecto American Popular Culture de la Washington State University, la Popular Culture Association, etc., así como variadas las revistas tanto en formato convencional como electrónicas dedicadas a su estudio como *Garoza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, el *Journal of Popular Culture*, *Americana: The Journal of American Popular Culture*, *The Journal of Religion and Popular Culture*, *Images: A Journal of Film and Popular Culture*, etc.

En estas asociaciones y revistas podemos encontrar estudios y análisis de lo popular que van desde *The Simpsons* y programas televisivos hasta Internet, desde cuestiones relativas a estereotipos como el de los afroamericanos hasta aproximaciones fotográficas e instantáneas de lo social, desde el mundo del cine o las orientaciones religiosas y su repercusión social a aspectos populares incluso dentro de la literatura considerada tradicionalmente canónica, etc. Todos éstos, son aspectos sobre los que hemos querido dar cuenta en este volumen, en el que la literatura popular, junto con el cine, adquieren una presencia más relevante. Y es que paralela a la literatura mal llamada culta o de autor canónico e inalterable coexiste una literatura llamada popular o no canónica que ofrece, la mayoría de las veces, una calidad estética y artística semejante o superior a la primera y que, por tanto, merece toda nuestra atención. Así, es conocida la relevancia y

presencia dentro de la literatura de tradiciones como la poesía lírica tradicional, la relativa al folklore, los almanaques, los romances populares, los pliegos de cordel, los folletines y las novelas por entregas, las novelas de aventuras, policíacas y de ciencia ficción, etc. El mismo *Don Quijote*, obra maestra de las letras hispánicas, cuyo cuarto centenario de la publicación de su primera parte estamos celebrando este año - la segunda parte se publicaría diez años más tarde, en 1615 -, constituye una fuente inagotable de saber y decir popular. Pero incluso podríamos ir más allá, si prestásemos atención a la relevancia de la literatura profesional y comercial popular en la que incluiríamos publicaciones como *The New York Times*, *Newsweek*, *Natural History*, *London Review of Books*, la popular *National Geographic* o *Science News*, frente a otras publicaciones consideradas más académicas como *Nature*, *Harvard Business Review*, *James Joyce Quarterly*, *Acta Archaeologica*, la revista *Contemporary Literature* o *Annals of the National Academy of Science*. Resulta evidente y sorprendente hasta qué punto beben y se alimentan de manera directa o indirecta las unas de las otras. Si bien las primeras tienen como objetivo informar y entretener a un público amplio y tienen un talante más comercial, así como un lenguaje más fácilmente aprehensible, las segundas se convierten en transmisoras de conocimientos especializados dirigidos a un público más académico y también especializado, y muestran un lenguaje más técnico. Sin embargo, como digo, los vínculos e interacciones de las unas con las otras no deben obviarse.

Con estas distinciones y matizaciones en mente, desde *Cultura y Literatura Popular* pretendemos fomentar una serie de redes siempre horizontales y transversales, nunca verticales ni elitistas que se tejan sobre la ilusión de delinear una ética de la interculturalidad que nos ayude sustituir el simple comercio de ideas por la asociación, el diálogo, el intercambio desinteresado y la comprensión entre las mismas; todo ello, con el ánimo de mejorar el contacto cultural, saber reconocer el variado panorama literario, aumentar el diálogo filosófico y político, fomentar el respeto a los derechos humanos basado en las diferencias culturales, e impulsar el intercambio científico de las formas populares entre sociedades y pueblos.

Somos conscientes de la dificultad y el desafío que suponen tales retos, especialmente en un momento histórico lleno de tensiones y contradicciones emergentes del pulso entre la homogeneidad que propone la globalización y la heterogeneidad cultural que caracteriza la realidad que nos rodea. Dentro de este contexto sociocultural, *Cultura y Literatura Popular: manifestaciones y aproximaciones en (con)textos irlandeses, angloamericanos y otros* aspira a ser testigo tanto de la creciente heterogenización literaria y cultural actual, como de la permanencia y recuperación de formas y aproximaciones artísticas más

tradicionales, o de procesos de interculturalización basados en contactos multiculturales.

El objetivo no es sencillo habida cuenta la misma noción de ‘interculturalidad’, la cual plantea perspectivas contrarias dependiendo de lo que, o cómo entendamos el propio concepto de cultura; un concepto sobre el que ya reflexionaron intelectuales y filósofos de la talla de Cicerón, Vico, Herder, etc., quienes se preocuparon por abarcar el carácter multifacético o polidimensional de la cultura, y que a lo largo de los dos últimos siglos se ha estudiado desde dos modelos claramente diferenciados, uno clásico y otro contemporáneo. Un modelo clásico (entre mediados del siglo XIX y primeras décadas del XX), que, como afirma Ricardo Salas Astrain desde las Universidades Católicas de Lovaina y Silva Henríquez, “entiende la cultura como un conjunto homogéneo de sistemas, funciones y estructuras que caracterizan las actividades humanas en sentido amplio; y un modelo contemporáneo, que se situaría desde la década de los 40 hasta la actualidad, y que se basa en la imposibilidad de pensar en ‘cultura’ sino en ‘culturas’ dado que ellas están conformadas por conjuntos heterogéneos, tensionados y diversificados de sistemas significativos que se entrecruzan y mezclan, y generan todo un debate epocal que litiga sobre si nuestra sociedad es moderna, postmoderna, secularizada, etc.”, muestran el carácter esencialmente dinámico de nuestra sociedad, y propugnan nuevas categorías de aprehensión cultural como rizoma, hibridismo, transculturación, revivalismo, globalización, interculturalidad, multiculturalidad, etc.

Éste último, el actual y tantas veces traído y llevado término ‘multiculturalidad’ ha de ser necesariamente integrado en la noción de ‘interculturalidad’; pues no debemos olvidar que, como sostiene el propio Salas Astrain en su artículo “Filosofía intercultural, globalización e identidad” (2004), recordando a García Canclini en su libro *La Globalización Imaginada* (2000): “interculturalidad no es simplemente dos culturas o más en contacto que se mezclan y se integran, sino que tiene que ver con múltiples procesos culturales que tienden a la hibridación.” El prefijo “inter”, de interculturalidad, expresaría el objetivo último de *Cultura y Literatura Popular: manifestaciones y aproximaciones en (con)textos irlandeses, angloamericanos y otros*: “una interacción positiva que concretamente se expresa en una búsqueda de suprimir las barreras entre los pueblos, las comunidades étnicas y los grupos humanos” a través del respeto, la difusión y la defensa de sus textos y sus contextos diversos. El problema - sostiene el filósofo - será reconocer los límites de la apertura y del cierre, lo que supone, asimismo, la búsqueda de instancias dialogales que estén enfocadas a la aceptación mutua y a la colaboración entre las culturas que se entrecruzan. A este respecto, recordemos a autores como Habermas o Ricoeur que critican

una modernidad totalitaria y no dialogante que lleva a lo que algunos como Salas Astrain denominan “ideología del universal monocultural”, o pensemos en Aleksandar Bóskovic, quien, desde la Universidad de Witwatersrand, en su artículo “Multiculturalism and the End of History” (2003), afirma que pese a que puede parecer obvio, mucha gente no reflexiona sobre el hecho de que todos nosotros somos multiculturales, y, ¿saben por qué?, pues porque las sociedades culturalmente puras, simplemente, no existen.

El no reconocimiento de esta realidad, especialmente desde la desmembración del imperio soviético y la caída del muro de Berlín, ha generado un proceso de profundos cambios que abre oportunidades pero también acerca amenazas - recordemos los problemas generados con la destrucción de la antigua Yugoslavia, la aparición de posicionamientos racistas y xenófobos, los problemas en Ruanda, Mato Grosso, Kosovo, Chiapas, o los más recientes entre israelíes y palestinos, etc.

Sea como fuere, asumiendo que estamos ante lo que unos denominan europeización, otros americanización o incluso algunos como Samuel Huntington desde la Universidad de Harvard, “Coca-colonización”, desde *Cultura y Literatura Popular: manifestaciones y aproximaciones en (con)textos irlandeses, angloamericanos y otros*, aspiramos a seducir hacia la reflexión, a provocar un modo generoso y aperturista de ver y entender el mundo a través de sus manifestaciones culturales y con la literatura como marco principal de análisis y referencia, que sea incluyente y no excluyente, que ceda la palabra y dé voz a todos, en vez de enmudecer a algunos. En definitiva, con este libro, cuya publicación debe enmarcarse dentro de la producción científica de la *Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* (SELICUP), y desde nuestra humildad, buscamos ser un vehículo más de expresión, que muestre un compromiso con la cultura y su dimensión popular en general, y con su principal agente en particular, el ser humano en todas sus facetas y dimensiones.

INTRODUCTION

CURRENT THEORIES OF POPULAR CULTURE AND THE SPANISH APPROACH

José Manuel ESTÉVEZ-SAA
University of Seville

Before starting, I should point out and make it clear that this so-called Popular Culture trend has just very recently been introduced to the Iberian Peninsula. Thus, active participation in this field has been so far minimal. Despite the recent founding of Institutions and Associations concerned with Cultural Studies and Popular Culture, Spanish scholars are still dependent on English and American critical apparatuses.

Stuart Hall states that “[...] certain things are said to be ‘popular’ because masses of people listen to them, buy them, read them, consume them, and seem to enjoy them” (231). All those “things” constitute a “culture of the people” and have a liberating effect on the masses in contrast or opposition to the culture of power or dominant culture which is normally imposed from “above.”

The tension that exists between the masses and the elite will be dealt with in terms of class relations and power relations. With that aim in mind, recent contributions to Popular Culture that observe the impact of this field of study in the different philosophical and literary traditions will be carefully introduced. This brief outline aims at highlighting the invigorating role that the new discipline plays in each one of them.

“The academic... is dead, long live the academic!” proclaim Andy Lovatt and Jonathan Purkis in their article “Shouting in the Street: Popular Culture, Values, and the New Ethnography” (1995: 1). And they continue: “[...] the academia like the leopard is changing its spots. Increasingly in an underfunded education sector new relationships have begun to emerge, bridging the gap between the academy and cultural producers, the media and business” (1). The attention paid to culture and the popular constitute “[. . .] an interest fuelled by the observation that so much contemporary work in this area is being carried out by younger and younger academics [...]” as well as by lucid and veteran leaders. This has provoked the definite incursion of Popular Culture into a “previously privileged intellectual domain” (2).

Throughout the world, more and more countries are showing their commitment to the research of Popular Culture within the framework of Cultural Studies, following the latest steps contributed by England and, above all, by the United States. As for Spain, three manifestations should be mentioned in this respect. We have had the annual Conference on Culture and Power that has been taking place in a different University with a different chair each year. Another institution, the Iberian Association of Cultural Studies (IBACS) was recently founded hand in hand with Portugal out of those previously mentioned conferences. It groups scholars and enthusiasts from both countries much concerned with Popular Culture and Cultural Studies. Membership includes Alvaro Pina (University of Lisbon), Teresa Malafaia (University of Lisbon), Julio Cañero Serrano (University of Alcalá de Henares), Chantal Cornut-Gentille D'Arcy (University of Zaragoza), Felicity Hand (Autonomous University of Barcelona), David Walton (University of Murcia), Sara Martín Alegre (Autonomous University of Barcelona), and many others. Earlier, with the turn of the century, another ambitious association has been founded in Spain, the Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELICUP). Most Spanish Universities are represented in this project in one way or another by means of well-known names such as Xosé María Dobarro Paz, Manuel Cousillas Rodríguez, José Ángel Fernández Roca, Emilia Cortés Ibáñez, Fernando Alonso Romero, Francisco García Tortosa, Antonio Raúl de Toro Santos, José Luis Caramés Lage, Ramón Sainero Sánchez, María Jesús Lorenzo Modia, Juan Ignacio Guijarro González or Pablo Cancelo López, among many others. Besides, SELICUP has its own review, *Garoza*, which began editing an annual volume four years ago and welcomes contributions of researchers and scholars from all over the world on Popular Culture from a literary, social and/or anthropological perspective. In November 2002, SELICUP organised the International Conference 'Sociedades y Culturas: Abriendo Caminos,' hand in hand with the University of Seville, which has had a significant impact on Spanish media. Not only universities, but high schools as well have participated in this encounter.

As for the most recent publications in Spain, I would mention, among others, two books that Mercedes Arriaga Flórez and myself have recently edited: *Sociedades y Culturas: Nuevas formas de aproximación literaria y cultural* (Seville: Univ. of Seville and Arcibel Editores, 2004), and *En el espejo de la cultura: mujeres e iconos femeninos* (Arcibel Editores, 2004), which contain selected essays by scholars from various countries; and two volumes of essays edited by Julio Cañero Serrano, Fernando Galván Reula and Santiago Fernández, from the University of Alcalá de Henares, entitled *Culture and Power: (Mis)Representations* (Oxford and Bern: Peter Lang, 2003), and *Culture and Power: Music, Media*

and the Visual Arts (Madrid: Univ. Alcalá de Henares, 2003).

Apart from those institutional and scientific contributions that I have previously mentioned, we must recognise that as far as Cultural Studies is concerned, Spain is continually influenced by the critical and theoretical Anglo-American background, at the same time that it aims at elaborating its own practical and theoretical corpus in the field. In any case, this is something that should not call our attention, especially taking into account the experience undergone by, for instance, Canada. Although Cultural Studies made its entrance simultaneously in Canada and the United States, the former has been from the beginning influenced by its neighbour to the south. However, Canada has always tried to maintain its own identity in this arena, labelling this movement as the 'Canadian Experience of Cultural Studies.' And the same could be said with regard to the Australian intellectual tradition, which, having always followed British trends, adopted most of this nation's analytical perspectives. Perhaps the only partial exception we can find is the one represented by the *Subaltern Studies Collective* in Southeast Asia, fostered by the University of Delhi. Rather than incorporating British ideology into its new schools of thought, India identifies itself by the peasant uprisings against the British during the period of colonization. However, as Julio Cañero shows in his study of the evolution of Cultural Studies, the concept of 'subaltern' itself comes from the Italian thinker Antonio Gramsci, who related the term with the dominated and exploited groups that lacked class consciousness (Cañero 100). Thus, paradoxically, the term used by Indian scholars to reject Britain as part of their self-identity is of European origin.

Be that as it may, one of the reasons that justifies this sharing of critical apparatus emerges precisely from the difficulties that the question of culture with its varied meanings and difficult definition implied for most of the Cultural Studies workers and scholars from the different countries engaged in breaking and subverting the barriers between high and low culture, the elite and the popular.

In this sense, a great rethinking of Popular Culture has been headed by literary critics, many of whom have abandoned what Chandra Mukerji and Michael Schudson understand as "the traditional allegiances to high culture as the privileged subject matter of serious criticism" (37). These critics have led a wide fan of theoretical schools such as marxism, structuralism, semiotics, post-structuralism, deconstruction, feminism, discourse theory, post-modernism, etc. These literary and sociological theories have provided us with new tools of critical analysis and philosophical perspectives on the nature of culture and its

framework. All of them have shown in one way or another both right-wing and left-wing dissatisfaction with the cultural tastes and inclinations of the general population. Dominic Strinati, in his book *An Introduction to Theories of Popular Culture* (1995, rpt. 2000) and Mukerji and Schudson, in their book entitled *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies* (1991), develop a careful study of this dissatisfaction and of the different schools that sustain it.

Mukerji and Schudson highlight the anxiety that could be felt on the right about the democratic and egalitarian movements and about the incremental participation of the working-class in politics. This anxiety, they continue, went hand in hand with the disapproval of the mass culture that the general population seemed to take such pleasure in:

Whether it was novels in the eighteenth century that attracted women readers, mass circulation newspapers in the late nineteenth century that attracted the working class, nickelodeons at the turn of the century that drew an audience of immigrants in the United States, or comic books in the 1940s and 1950s that attracted the young, guardians of elite culture saw in these works serious threats to the maintenance of high culture as the central standard for education and socialization. (37)

The arguments of these conservative guardians were that these new forms of culture put a special emphasis on the senses instead of on reason, encouraged violence and sexual activity and demanded little of their audiences, making these cultural manifestations “easily accessible to the uneducated or ill-educated” (38).

On the contrary, left-wing critics aimed at finding out and locating authentic and, above all, liberatory cultural manifestations in oppressed social groups. Yet, both the Right and the Left criticised the social impact of mass-produced commercial culture: “Where the Right blamed the low level of mass culture on the tastes of the masses, the Left blamed it on elite efforts to domesticate a potentially unruly population” (38). For instance, one of the most relevant figures of the Frankfurt school, Theodor Adorno, criticised popular music as well as the radio technology that distributed it, claiming that popular music - jazz included - encouraged passivity, and radio isolated individuals. Yet, a couple of decades later, during the 1960s, Walter Benjamin’s well-known essay “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” gave the Frankfurt school a new direction. Benjamin was optimistic about the revolutionary potential of popular art and new technologies. In his article

he suggests that the “mass production of imagery makes image makers seek constituencies rather than personal presence through their work” (Mukerji & Schudson 39). That is, the assumption of a series of cultural manifestations shared by a great number of people transforms them into the protagonist of a communicative process by which they are converted into an audience. Walter Benjamin believed that media such as film, photography or rock music could be used for aesthetically important purposes and could have politically progressive effects. His perspective, which later on was followed by noteworthy thinkers such as Herbert Marcuse and Jürgen Habermas among others, “stimulated new debate about how to structure a liberatory communication system and gave it a distinguished pedigree” (Mukerji & Schudson 39).

On the other hand, both students of labour history and literary critics, especially in England, began to question the role of culture in mobilising the working class. E. P. Thompson’s *Making of the English Working Class* was very important in this field. Along same lines, Raymond Williams’s essay “Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory” which also appears in the book by Chandra Mukerji and Michael Schudson, had a vital role in the reinvigoration of critical studies throughout the English-speaking world. In his article, Williams tries to redefine Marxist theory by abandoning superficial notions of a “base” “determining” a “superstructure”, and presents a series of new concepts he believes improves a Marxist approach to culture. Thus we have “hegemony”, “dominant, alternative, and oppositional cultures”, and “dominant, residual, and emergent cultures” (Mukerji and Schudson 40). Both the perspective adopted and the concepts dealt with make him become not only a literary theorist and a communication scholar, but even a sociologist; a member of the international intelligentsia committed to Cultural Studies.

The field of communication also constitutes an important source for the study of Popular Culture and its liberating effect. Literary theorists, Cultural Studies researchers and sociologists - with their emphasis on “hegemony theory” - have deeply influenced communication studies. The general idea around which these studies develop is the assumption that the ideology inscribed in Popular Culture - especially in television and film - may be decoded by actual audiences in a variety of ways that Mukerji and Schudson try to interpret. In his article “Encoding and Decoding” (1980), Stuart Hall stated that despite the existence of a preferred reading of a text, audiences may also perceive the texts differently, in opposition to the original message. In fact, as Mukerji and Schudson state, works in Cultural Studies emphasise, precisely, the “multivocality” or “polysemy” of texts (41). John Fiske, in his article “Television: Polysemy and Popularity” (1986), goes even a bit further, observing that “the more popular a text, the more

likely it is to be 'open', allowing the various subcultures to generate meanings from it that meet the needs of their own subcultural identities" (392). At this moment we should try to accept that Popular Culture is no longer a medium for the transmission of a simple, dominant ideology. Yet, that relationship between one and the other is something that Fiske himself maintains in the dialogue that is established between text and audience. This dialogue is interpreted by Mukerji and Schudson not as anarchic or pluralistic, but "in terms of dominant power relations in society" (40). John Fiske explains it in the following way:

The diverse subcultures in a society are defined only by their relations (possibly oppositional) to the centers of domination, so, too, the multiple meanings of a text that is popular in that society can be defined only by their relationships (possibly oppositional) to the dominant ideology as it is structured into that text. (Fiske 392)

What is underneath this debate is the question of "hegemony" at work. The story of cultural hegemony takes place when the working class "accepts" and takes for granted not only the dress but the art, the language and the values of the bourgeoisie. But Mukerji and Schudson try to specify this singular phenomenon to its limits:

Cultural hegemony is at work when women accept the standards of taste and value set by men, the Third World accepts the standards of behaviour and worth defined by colonial powers, blacks accept the norms of the whites, homosexuals accept the values of heterosexuals, and so forth. In each case, what is so powerful is not that a foreign system is viciously imposed on subordinated (though this is sometimes exactly what happens), but that the force of domination has succeeded in 'naturalizing' the values of the dominant class so that their superiority is taken by everyone as obvious, as common sense. (42)

T. Bennet in his Introduction "The turn to Gramsci" (1986) and J. Storey in *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture* (1993), state that the importance of the concept of hegemony as a contribution to the multidisciplinary field of Cultural Studies and the study of Popular Culture derives from Gramsci (Storey 200).

Joll in *Gramsci* (1977), said that "the hegemony of a political class meant for Gramsci that that class had succeeded in persuading the other classes of society to accept its own moral, political and cultural values"; and that "if the ruling class is successful, then this involve the minimum use of force" (99). This

last idea of force leads us to Ramesome's *Antonio Gramsci: A New Introduction* (1992), where Ramsome analyses within Gramsci's concept of hegemony "the distinction between 'coercive control' which is manifest through direct force or the threat of force, and 'consensual control' which arises when individuals 'willingly' or 'voluntarily' assimilate the world-view or hegemony of the dominant group; an assimilation which allows that group to be hegemonic" (150). Gramsci is not always clear on this point. As Dominic Strinati manifests, "he sees hegemony as one aspect of social control arising out of social conflict"; and he continues: "Gramsci's theory suggests that subordinate groups accept the ideas, values and leadership of the dominant group not because they are ideologically indoctrinated, but because they have reasons of their own" (166). Hegemony is thus secured because concessions are made by dominant to subordinate groups. These concessions are primarily economic in character, for example, welfare provisions or wage rises. Let us take Gramsci's own words:

The fact of hegemony presupposes that account be taken of the interests and the tendencies of the groups over which hegemony is to be exercised [...] though hegemony is ethical-political, it must also be economic, must necessarily be based on the decisive function exercised by the leading group in the decisive nucleus of economic activity.
(Gramsci 161)

According to this perspective, Popular Culture can be interpreted in terms of the struggles over hegemony carried on within the institutions of civil society (Strinati 170).

Another way of studying forms of Popular Culture as a means of liberation from the standards can be found in the writings of Roland Barthes. In *The Fashion System* Barthes mixes techniques of literary criticism with semiotics. He was one of the first structuralists to use Saussurian linguistics as a means for cultural analysis. He proposed using them for studying non-elite imagery (film, photography, clothing) and other popular forms like food and boxing. Mukerji and Schudson establish the difference between Marxist structuralists and Saussurian structuralists on the one hand and linguistic structuralists on the other: "While marxists such as Williams see human culture as organised and animated primarily by politicoeconomic structures and interests, linguistic structuralists see human culture as a set of language systems" (46). At the same time, while structuralism and the Frankfurt school have debated on what 'the' reading of a text should be, trying to discover 'the' meaning of a text, and based on the difficulties of interpretation, poststructuralists have claimed that the different interpretations are a necessary part of reading because different readers

approach texts with different assumptions about writing and reading. They have also stated that texts themselves are multivocal or riddled with contradictions (Mukerji & Schudson 47). Hence, again, the importance of the manifestations of Popular Culture that may emerge from those writings as a way of liberating oneself from the premises fixed and marked by the imposed readings.

Moreover, with the revival of Freudian thinking in France based on the work of Jacques Lacan, critics have asked more about how human needs are addressed through culture. Sherry Turkle pays a special attention to this psychoanalytic approach in *Psychoanalytic Politics* (1978). Sex and power are reestablished as motivating forces and become particularly important categories for the analysis of the functioning of culture and in the development of social and literary theories such as feminism.

Gender is especially significant for the study of Popular Culture, and has particular relevance for the concept of mass culture. The mass media, for instance, should reflect the reality of women's lives in a society which does not confer the same privileges upon women as it does upon men. This is the line followed by Dominic Strinati in the section devoted to feminist theory and Popular Culture in *An introduction to theories of Popular Culture* (1998: 177-219).

Taking into account the social impact that Popular Culture has provoked as well as the attractiveness it generates to unschooled audiences, two reasons that time ago legitimated its previous fall into oblivion, Chandra Mukerji and Michael Schudson highlight the arrival of Popular Culture in the present intellectual environment “[. . .] as a fascinating and revolutionary object for academic thought” (54). In my opinion, Popular Culture constitutes not only a totally revealing field of academic research, but is also one of the best ways of breaking barriers to set free an incommensurable number of cultural manifestations and ways of living, of being, of seeing, of feeling, of (re)ing.

Many accomplishments have been made so far in the fields of research of Popular Culture and Cultural Studies. Yet, there exists a great amount of work still to be done, and perhaps the best way of developing such disciplines is by uniting efforts and exchanging experiences between different countries, whose schools and scholars are concerned with and devoted to these types of studies.


The Spanish experience shows a clear tendency towards a rereading and reformulation of the traditional fields of study concerned with Popular Culture, in order to reflect its every-changing society. As time passes the scope

widens in relation to the Other. Queer Theory and sexuality acquire a similar status to questions of race, gender, class, nationality, new forms of colonialism and ecology. Besides, the messages, new systems of significance, and types of discourse of the varied media (books, radio, television - digital, standard and cable TV-, press, movies, DVD, CDs, CD-ROM, Internet - news and chats -, youth style, etc.) call more and more the attention of the Spanish researchers and scholars of culture. Julio Cañero recognises and defends this concern with these new forms of popular expressions and highlights the unlimited but, at the same time, conscious area of research of Cultural Studies liable to being approached from a Popular Culture perspective (102-103), precisely, because this type of analysis should remain “[. . .] open to unexpected, unimagined, even uninvited possibilities. No one can hope to control these developments [. . .]” (Nelson *et al.* 3).

BIBLIOGRAPHY

- ADORNO, Theodor W. *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, J. M. Bernstein (ed.). London: Routledge, 2001.
- BENNET, T. “Introduction: ‘the turn to Gramsci’”, in *Popular Culture and Social Relations*, T. Bennet, C. Mercer and J. Woollacott (eds.). Milton Keynes: Open University Press, 1986.
- CAÑERO SERRANO, Julio. “Del culturalismo a SELICUP: breve introducción a la teoría cultural”, *Garzoa* 2 (2002), 89-108.
- GALVÁN, Fernando, Julio CAÑERO SERRANO and Santiago FDEZ. (eds.). *Culture and Power: (Mis)Representations*. Bern: Peter Lang, 2002.
- GALVÁN, Fernando, Julio CAÑERO SERRANO and Santiago FDEZ. (eds.). *Culture and Power: Music, Media and the Visual Arts*. Madrid: Univ. de Alcalá de Henares, 2003.
- DOCKER, John. *Postmodernism and Popular Culture. A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- FEATHERSTONE, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage Publications, 1998.
- FISKE, John. “Television: Polysemy and Popularity”, *Critical Studies in Mass Communication* 3 (1986), 392.
- FROW, John. *Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- GRAMSCI, A. *Selections From the Prison Notebooks*. London: Lawrence and Wishart, 1971.
- HALL, Stuart. “Encoding and Decoding”, in *Culture, Media, Language*, S. Hall, D. Hobson, A. Lowe and P. Willis (eds.). London: Hutchinson, 1980.
- HALL, Stuart. “Notes on Deconstructing ‘the Popular’”, in *People’s History and Socialist Theory*, Raphael Samuel (ed.), History Workshop Series. London: Routledge, 1981: 227-240.
- JOLL, J. *Gramsci*. London: Fontana, 1977.
- Lovatt, Andy and Jonathan Purkis. “Shouting in the Street: Popular Culture, Values,

- and the New Ethnography". *Mipcwork: Shouting in the Street*. 1991.
<<http://www.mmu.ac.uk/h-ss/mipc/work/ethno1.htm>>
- MCROBBIE, Angela. *PostModernism and Popular Culture*. London: Routledge, 1998.
- MUKERJI, Chandra and Michael Schudson (eds.). *Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. Los Angeles: University of California Press, 1991.
- NELSON, Carey et al. (eds.). *The Cultural Studies Reader*. New York, London: Routledge, 1992.
- RAMSOME, P. *Antonio Gramsci: A New Introduction*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1992.
- STOREY, J. *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. New York and London: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- STRINATI, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. New York: Routledge, 2000.
- TURKLE, Sherry. *Psychoanalytic Politics*. New York: Basic Books, 1978.



(Con)textos irlandeses e hispano-irlandeses
Irish and Spanish-Irish (Con)Texts

CAPÍTULO I

LAS CREENCIAS ASTRALES Y EL CAMINO JACOBEO HASTA FINISTERRE¹

Fernando ALONSO ROMERO
Universidad de Santiago de Compostela

La costa gallega está sufriendo todavía estos días las devastadoras consecuencias del hundimiento de un petrolero. Su carga muy contaminante ha envenenado las aguas de la Costa de la Muerte, ennegreciendo las playas y las rocas de casi todo el litoral de esa hermosa comarca de Galicia. Esperemos que los esfuerzos que se están haciendo para limpiarlas devuelvan a esa costa toda la riqueza de sus aguas y la belleza de su paisaje agreste y sobrecogedor, y ojalá que no disminuya el número de los visitantes y de los peregrinos jacobeos que todos los años acuden a ese fin de la tierra para cumplir promesas, renovar ilusiones y soñar con el paraíso prometido de sus creencias cristianas. Se continuará así una tradición cuyos orígenes se pierden en un pasado remoto, tan lejano que hasta incluso los antiguos egipcios también se sintieron seducidos por el atractivo fascinante del extremo ignoto de la tierra. Allí, en donde suponían que se encontraba el destino último de las almas, el paraíso hacia el que descendía el Sol todas las tardes, y que dio origen a infinidad de creencias, de mitos y hasta incluso religiones. Los testimonios de esta preocupación por el más allá, por encontrar en el cielo de occidente hacia el que conduce la Vía Láctea una prolongación de la vida terrena, los podemos ver en los enterramientos y en infinidad de restos y ajuares funerarios. Así, por ejemplo, en una inscripción egipcia de la mastaba de Akhetep, del año 2400 a. de C., conservada en el Museo del Louvre, se anima al difunto con la siguiente sentencia: “Caminad por las bellas rutas de Occidente por donde andan los protegidos en la morada del Gran Dios.”

Los seres humanos hemos vivido desde siempre obsesionados con el más allá, esforzándonos por liberarnos de nuestro destino final con el hallazgo de un mundo imperecedero. Estas ansias de inmortalidad nos llevaron a imaginar paraísos y a concebir mitos para justificar todo lo que se escapa a la lógica de la razón. Y dividimos el mundo en dos espacios geográficos: el celeste y el terrenal. En el primero, o superior, donde se encuentran las estrellas, se localizó, sobre todo a partir del siglo II a. de C., el paraíso astral; la morada de los dioses y de los mortales elegidos; reservándose el mundo inferior para un Infierno de

sombras en el que los condenados vivían privados de la luz o sufrían todo tipo de castigos, según las doctrinas cristianas que heredaron ese mito de creencias anteriores.

En la aparición del paraíso astral fue decisiva la aportación de los pitagóricos con su concepto del alma como sustancia pura que ascendía a las estrellas y participaba con ellas en su movimiento cíclico por la bóveda del cielo. Virgilio, al hablar del destino de los hombres y los animales en su obra *Geórgicas*, decía que “no hay lugar para la muerte, sino que, vivos, vuelan al elemento sideral y penetran en las alturas del Empíreo” (el cielo) (*Geórgicas*, IV, 225); haciéndose así eco de las doctrinas pitagóricas y del panteísmo epicúreo según las cuales el espíritu divino que emanaba de todos los seres vivos, retornaba al espacio sideral del que procedía (*Virgilio*. Recio García y Soler Ruiz. 1990, 368). Según Platón, a los hombres que habían llevado una vida digna les estaba reservado el retorno a un astro para que en él transcurrieran sus días felices (*Timeo*, 43.). Dice también que los cuerpos de los seres humanos están dotados de almas que proceden de *los fuegos eternos llamados estrellas y planetas, que son redondas o esferas movidas por una inteligencia divina y que se mueven a una sorprendente velocidad en torno a sus circuitos u órbitas*. (*De Re Publica*, VI, 15). Las doctrinas pitagóricas fueron incluso utilizadas por los emperadores romanos con el fin de que se los relacionara con el Sol, y realzar así su poder con su deificación y ensalzamiento. Los pitagóricos creían que las almas ascendían a las regiones superiores gracias a los rayos del Sol, que utilizaban como medio de transporte (Cumont, F. 1959, 161). Se suponía que los emperadores ascendían al paraíso astral en el “Carro del Sol” o en sus rayos, que eran el medio que utilizaban las almas para ascender de la tierra al cielo y descender del cielo a la tierra. *El Sol*, decía el emperador Juliano en el siglo IV d. de C., *gracias a la esencia pura, invisible, inmaterial y divina que habita en sus rayos, atrae y eleva las almas santificadas* (Jul., Or., V. 172. Cumont, F. 1959, 161). Esta creencia llega incluso hasta la Edad Media y se incorpora a la fe cristiana, como podemos deducir de la lectura de un himno jacobeo del siglo XII que cuenta la historia tradicional de la llegada del cuerpo de Santiago Apóstol al puerto de Iria (en Padrón, A Coruña), después de realizar una navegación milagrosa desde Jerusalén en tan sólo siete días. Y a continuación se describe el siguiente fenómeno:

*Res miranda! pro tanta gloria
centrum solis per celi spatia
corpus sanctum levat ab hyria
(exi)n ubi nunc est ecclesia.*
(López Ferreiro, 1899, I, 208).

“¡Cosa maravillosa! A causa de tanta gloria,
el centro del sol por los espacios del cielo
levanta su cuerpo santo desde Iria
donde ahora está la iglesia.”²

El origen remoto de la escatología astral parece ser que tuvo lugar en Mesopotamia (Cumont, F, 1987, 111, nº 57), que transmitió al mundo grecolatino la creencia en la naturaleza aérea de las almas, doctrina que los filósofos pitagóricos desarrollaron con su visión de la ascensión de las almas hacia el reino de los astros (Bloch, R. 1977, III, 266), lo que favoreció la representación gráfica de la luna, el sol y las estrellas en las lápidas funerarias. (Fig. 1). La filosofía órfica, influida por el pitagorismo, decía que las almas puras iban a las estrellas, y que incluso se podían convertir en estrellas, como nos recuerda un personaje de *La Paz*, obra del comediógrafo griego Aristófanes (siglo V a. de C.), que hace la siguiente pregunta: *¿Es cierto, entonces, que el hombre al morir se convierte en una estrella?* (Harrison, J. 1960, 205). En el siglo IV d. de C. se seguían manteniendo las ideas estoicas sobre el paraíso astral, como podemos deducir de la lectura de un texto de Firmicus Maternus, en su obra *Matheseos* (VIII, 3) en el que dice que *no debemos concentrar nuestros pensamientos en nada mundano, puesto que Dios, nuestro Hacedor, nos ha formado con su divino proceder para que cuando la mente del cuerpo se haya separado de todo lo que la retiene abajo, no veamos nada más que el Sol, la Luna y los planetas; también lo más hermoso de todas estas cosas, su morada inmortal, es decir, el universo.* (En: Bram, R. J. (Trad.). 1975).

LOS CULTOS ASTRALES EN EL MUNDO CELTA

Julio Cesar en su obra *De Bello Gallico* (VI. 13-18) dice que los druidas enseñaban y comentaban muchas cosas sobre las estrellas y sus movimientos. Determinadas creencias astrales debieron de existir también en el mundo celtibérico, pues son numerosos los testimonios arqueológicos que podemos observar en la cerámica ibérica y en las estelas en las que se representaron motivos decorativos claramente astrales; como trísqueles, esvásticas, rosetas, soles alados, etc. Motivos que encontramos también en la iconografía del ámbito romano-céltico de la Galia y de las Islas Británicas (Sopeña, G. 1987), así como en las estelas decoradas del País Vasco atlántico, cuyo tema predominante es el astral (Esteban, M. 1990, 210). Todavía en el folklore vasco pervivía en el siglo pasado la vieja relación de la luna con las almas de los difuntos. A la luna se la llama en vascuence *Ilargi* (de *Il* “muerto” y *Argi* “luz”), porque se dice que la luna alumbraba a las almas de los muertos. Pero la creencia que más relación guarda con los mitos astrales que estamos viendo en este artículo, es la que considera que el morir durante el cuarto creciente es señal de buen augurio para la vida ulterior del alma (Barandiaran, J. M. De. 1972. I, 103, 434).

Crisipo (siglo III a. de C.) y los estoicos creían que las almas tenían forma esférica o circular, igual que los cuerpos celestes (Crisipo, Stoic. Vet. Frag. II, 815. Cumont, F. 1959, 98); de ahí la existencia de círculos y redondeles en

relieve que aparecen en algunas lápidas. (Fig. 2). Otro de los motivos astrales que también se representa frecuentemente en las lápidas es la rosácea (Senen, F. 1981, 93). Casi la mitad de las estelas pertenecientes a la mitad septentrional de Hispania, contienen diferentes elementos astrales; prueba de que los hispanos indoeuropeos creían ya en la existencia de un paraíso astral al que iban los muertos.

Una de las creencias más antiguas sobre el viaje astral de las almas, sitúa al paraíso en la Luna, que las recibía durante su periodo de crecimiento. Los maniqueos decían que cuando la Luna estaba en creciente, su circunferencia se iba llenando de almas, mientras que al menguar las iba transfiriendo al Sol. Esta creencia, que tuvo su apogeo en el siglo III d. de C. en Mesopotamia, era una síntesis de viejos conceptos astrales que se extendieron a Occidente con los griegos y los romanos. De ahí que los pitagóricos ya opinaran anteriormente que las Islas de los Bienaventurados eran el Sol y la Luna; testimonio que recogió en el siglo IV d. de C. el filósofo neoplatónico Jámblico en *De Vita Pythagorica liber* (XVIII, 81-82. Conrado, E. et al. 1978). (Fig. 3). Estas creencias fueron responsables de la frecuencia con que aparece el creciente lunar en las lápidas funerarias, a veces en solitario o conjuntamente con el Sol, que encontramos no sólo en los países mediterráneos, sino también en territorios celtas; circunstancia que indujo a Cumont a pensar que los druidas pudieron también haber difundido entre sus enseñanzas la que relacionaba a la Luna con el otro mundo (Cumont, F. 1959, 93-94); mezclándose así creencias astrales procedentes del mundo clásico, con creencias autóctonas galas (Cumont, F. 1966, 177 y ss.). (Fig. 4).

El motivo del creciente lunar es frecuente en las estelas cántabro-romanas y es también propio de la epigrafía de las regiones europeas con fuerte sustrato celta, como ocurre con la mitad septentrional de Hispania. Diferentes estudios sobre las estelas funerarias con crecientes lunares de época romana han demostrado que *los celtas creían en una escatología lunar y que el símbolo lunar enmascararía una deidad indígena prerromana a la que las religiones puestas en boga por las legiones no hicieron sino actualizar y formular en términos nuevos.* (Peralta Labrador, E. 2000, 245). De ahí también que aparezcan motivos lunares en las monedas celtas.

Sabemos también que los celtas medían el paso del tiempo por noches, no por días, lo que quiere decir que observaban el curso lunar para fijar también los ciclos mensuales. La importancia que tenía la luna para los celtas britanos se manifiesta en un texto de Diodoro (II, 47) en el que se dice que los hiperbóreos vivían en una isla del norte en la que había un templo de forma redonda

dedicado a Apolo. Templo que se supone era Stonehenge en Inglaterra. Dice Diodoro que en ese templo se observaba el curso de la luna y que el dios visitaba esa isla cada 19 años (se refiere al ciclo lunar de 19 años, puesto que la luna tarda 19 años en volver a aparecer por el mismo lugar): *También se dice que el dios (Apolo) visita la isla cada 19 años, período de tiempo en el que las constelaciones de los astros hacen una revolución completa; por eso el período de 19 años es llamado por los griegos “el año de Metón”. Con motivo de esta aparición el dios toca la cítara y danza sin interrupción durante la noche desde el equinoccio de primavera hasta la salida de las Pléyades, congratulándose de sus propios éxitos.* (Diodoro de Sicilia, *Biblioteca Histórica*, II, 47). Recordemos que los celtas, según Diodoro de Sicilia, (V, 28), mantenían la creencia de Pitágoras sobre la inmortalidad de las almas y que los celtiberos y sus vecinos del norte, según Estrabón (III, 4, 16), rendían culto en las noches de luna llena, a una divinidad innominada, mientras las familias danzaban hasta el amanecer, ante las puertas de sus casas. Vestigios de ese viejo culto se conservan en algunos ensalmos y oraciones del folklore gallego (Taboada Chivite, X. 1980); así como en los bailes con invocaciones a luna que en las noches de plenilunio se celebraban en la provincia de Ourense en el siglo XIX y que duraban hasta el amanecer (Tenorio, N. 1982, 142). También en ciertas poblaciones del País Vasco era costumbre en el siglo pasado cenar a la luz de la luna llena sopas hechas con pan de maíz (De Marliave, O. 1995, 79). Recordemos que, según Tácito, los germanos tenían por costumbre realizar sus reuniones en los novilunios y plenilunios, y también, al igual que los celtas, medían el paso del tiempo por noches y no por días (*Germania*, XI, 2). Los celtas observaban también el curso lunar para recoger el muérdago, pues Plinio dice que los druidas galos recogían esa planta parásita en los troncos de los robles el sexto día de la luna. La sexta luna, o primera aparición del cuarto creciente, la tomaban los galos como fecha inicial de los meses y de los años (Plinio NH., XVI, 249).

En uno de los textos de Platón encontramos el primer testimonio que conocemos sobre las salutations que hacían los griegos y los bárbaros al Sol y a la Luna. *Al aparecer el Sol y la Luna y al esconderse en el ocaso, escuchan y ven postraciones y reverencias no sólo de todos los griegos, sino también de los bárbaros cuando se encuentran en variadas calamidades y en buenas situaciones* (*Diálogos: Leyes*, X, 887e). Era una muestra de respeto hacia estos astros que pervivió incluso en Galicia y en las Islas Británicas hasta el siglo XX. Así, por ejemplo, en Galicia se solía saludar al creciente de la Luna con la siguiente plegaria:

*Dios te bendiga, lúa nova,
Para que non doia dente nin moa* (Fraguas Fraguas, A. 1975, 261).

En un curioso manuscrito del siglo XVII se recogen una serie de datos etnográficos entre los que se cita el rito que efectuaban los escoceses en los Highlands cuando veían aparecer la Luna nueva. Primero daban tres vueltas completas, y luego arrancaban del suelo manojos de hierba y se los ofrecían a la Luna dándole gracias a Dios (Campbell, J. L. (Ed). 1975, 94). También en Irlanda, en ese mismo siglo, los campesinos se arrodillaban al aparecer la Luna nueva y rezaban un padrenuestro, mientras que en Inglaterra pronunciaban la siguiente exclamación. *¡Allí está la Luna, Dios la bendiga!*; y en Yorkshire se arrodillaban ante ella (Thomas, K. 1980, 456); oración que es semejante a la portuguesa: *Ai a Lua ¡Benza-a Deus!*, que pronunciaban, al tiempo que se descubrían la cabeza, los campesinos de Celorico, antiguo castro pre-romano y villa actual de la Beira Alta, en cuyo escudo de armas se representa una Luna en creciente y cinco estrellas, en recuerdo de la ayuda que la luz de estos astros prestó a los vecinos en sus enfrentamientos bélicos. También en la Beira Alta (Portugal) existía la misma creencia que en Galicia y al aparecer la Luna nueva le rezaban la siguiente oración:

*Deus te salve, Lua-Nova,
Que me livres de três males:
Primeiro, de dor de dentes;
Segundo, de fogor ardente,
(Se refiere al ergotismo, también llamado “fuego de San Antón”).
Terceiro, de linguas de má gente
E do inferno principalmente.
(Leite de Vasconcellos, 1979, 412).*

También en Guimarães (Portugal) se le rezaba a la Luna para recuperar la salud:

*Benza-me Deus,
E á Lua-Nova:
Todo o mal que tenho
De min vá fora. (Leite de Vasconcellos, 1980, VII, 399).*

A estos testimonios debemos añadir que en Galicia se creía también que las mariposas y polillas que por las noches revoloteaban en torno a la luz de los candiles, eran almas redimidas que venían a dar las gracias a sus familiares por haberlas sacado del Purgatorio con sus rezos. Por el contrario, las que tenían alas negras se decía que venían a implorar oraciones porque todavía estaban redimiendo sus culpas (Rodríguez González, E. 1958, v. “avelaíña”). Sin embargo, en Parada do Sil (Ourense) cuando veían luces extrañas en los bosque

o en lugares apartados decían que eran almas que iban volando al cielo (Risco, V. 1979, I, 424). Resulta sorprendente ver que todavía a finales del pasado siglo en la parroquia de Loureses, en Ourense, se creía que las abejas eran almas de los antepasados que venían de la luna (Mandianes Castro, M. 1984, 35. 1990, 86). Son testimonios de creencias de origen muy antiguo sobre la reencarnación de las almas para ascender al paraíso astral, cuyos vínculos más directos con Galicia los encontramos en la filosofía neoplatónica. Porfirio, filósofo neoplatónico del siglo III d. de C. recogió varias creencias sobre las almas, entre ellas la que dice que *a las almas los antiguos las llamaban abejas. Por ello, Sófocles con toda justeza dijo sobre las almas: "Un enjambre de muertos zumba y marcha a lo alto". (La gruta de las ninfas, 18)*. Es en Porfirio también en donde descubrimos no sólo la noticia más cercana a la creencia gallega sobre la procedencia lunar de las abejas, sino también el origen de un rito funerario gallego, llamado el *abellón*, que consistía en simular ante el cadáver el zumbido de las abejas para facilitar el ascenso del alma al paraíso. A todos estos testimonios hay que añadir la sacralidad de las abejas y las muestras de respeto que observamos en el folklore de la mayoría de los países europeos sobre estos insectos y las almas (Alonso Romero, F. 2000).

Monteagudo García opina que con estos antecedentes prerromanos se explica la aparición en Galicia de un simbolismo astral en el contexto funerario de las estelas galaico-romanas (Alonso Romero, F. 1995. Monteagudo García, L. 1996). Es evidente que las creencias romanas relacionadas con los astros mantuvieron vivo *el sustrato ideológico subyacente del mundo prerromano* (Esteban Delgado, M. 1990, 210); lo que determinó que la gran mayoría de las estelas galaico-romanas de los siglos I y II, muestren motivos astrales en su decoración simbólica. En ellas aparece la luna en creciente, a veces asociada con arcos, círculos y símbolos astrales. *Estas estelas son las lápidas sepulcrales preferidas por la población galaico-romana* (Pereira Menaut, 1991, 224). En algunas estelas aparecen también motivos en ángulo recto, que algunos autores han interpretado como brazos pero que, en realidad, *son representaciones estilizadas de las cerraduras de las puertas celestes o del Más Allá [...]. El contenido simbólico de este motivo sería, pues, similar al de las arquerías representadas en diversas estelas, implicando el tránsito hacia el otro mundo* (Marco Simón. F. 1978, 20 ss., 1986, 72. nº 165. Cumont, F. 1966, 233). En la provincia de Pontevedra han aparecido veintiséis estelas con motivos astrales, y en la provincia de A Coruña 12. En relación con este estudio sobre los orígenes del camino jacobeo, es de destacar las cinco estelas con dichos motivos que se encontraron en Iria Flavia, importante asentamiento de origen romano, que ya a mediados del siglo VI fue sede episcopal, estrechamente vinculada al nacimiento del culto al Apóstol Santiago en Compostela. (Figs. 5 y 6). También en Negreira (A Coruña),

localidad por la que pasa el viejo camino jacobeo hasta Finisterre, se encontró una lápida funeraria con tema astral. (Fig. 7).

Tras la llegada a Galicia de los primeros evangelizadores, los dogmas cristianos se mezclaron con las antiguas creencias y, como dice Cumont, la astrología, que siempre fue combatida por la Iglesia, facilitó, sin embargo, la acogida de los dogmas que proclamaba el cristianismo (Cumont, 1987, 118); y la religión astral influyó en las creencias priscilianistas relacionadas con los astros y en otras manifestaciones del cristianismo que fueron condenadas en el primer Concilio de Braga celebrado el año 561: *Si alguno cree que las almas y los cuerpos humanos están ligados a los hados celestes, como afirmaron los paganos y Prisciliano, sea anatema.* (Canon IX. Vives, J. 1963). Pero incluso Prudencio, el poeta cristiano del siglo IV y, por consiguiente, coetáneo de Prisciliano, expuso en uno de sus himnos (*Cathemerinon*. Hymnus 10). la creencia de que el Dios de los cristianos es el que enseña a los hombres el camino de la resurrección para que cuando se mueran, sus cuerpos y sus almas asciendan a las estrellas:

Hanc tu, deus optime, mortem

“Dispuesto Tú, Señor muy bueno,

*famulis abolere paratus
iter inviolabile monstras,
quo perdita membra resurgant*

a destruir la muerte de tus siervos,
enseñas la infalible ruta justa,
que los extintos cuerpos resucita,

*ut, dum generosa caducis
ceu carcere clausa ligantur,
pars illa potentior extet
quae germen ab aethere traxit.*

a fin de que mientras lo mortal amarra
el alma como en cárcel encerrada,
aquella parte más noble predomine
que en la esfera del fuego tuvo origen.”

*Si terrea forte voluntas
luteum sapit et gauet captat,
animus quoque pondere victus
sequitur sua membra deorsum
At, si generis memor ignis
contagia pigra recuset,
uehit hospita viscera secum
pariterque reportat ad astra.*

“Si la querencia terrenal acaso
del fango gusta y la materia abraza,
también el alma, vencida de tal peso,
la carne sigue y sometida baja.
Mas si del fuego de su origen memoriza
rehúsa los contagios que emperecen,
consigo eleva a los miembros huéspedes
y juntamente a las estrellas los reporta.”

(Traducción de Ortega, A. 1981, 62).

Monteagudo García sugiere la posibilidad de que el espíritu platónico sobre el mundo astral se mantenía también vivo en el siglo V, opinión que deduce de la filosofía reflejada en el aforismo del crismón de Quiroga: *Aurum*

vili tibi est argenti pondera cedant plus est quod propria felicitate nites. (El oro es vil para ti, las riquezas de plata apártense, más valor tiene el que brillas por tu propia felicidad) (Monteagudo García, 1996, 32) (Fig. 8). Este crismón se encontró en la capilla de Nosa Señora da Ermida, en Quiroga, Lugo. Es de mármol autóctono y se fecha en el siglo V. d. de C. Sobre su función original se han dado tres hipótesis: 1) Es una mesa circular que se utilizaba como altar. 2) Un elemento decorativo de un edificio religioso. 3) Una mesa de ofrendas (Delgado Gómez, J. 1984).

EL PARAÍSO DE LAS ALMAS

Dos de los testimonios clásicos que más luz arrojan sobre la creencia relacionada con la ascesis del alma a las estrellas se los debemos a Porfirio, (finales del siglo III d. de C.), y a Macrobio, filósofo y gramático latino del Bajo Imperio (siglo V d. de C.). Porfirio en su obra *La Gruta de las ninfas*, dice que *Platón habla de dos bocas* (“República” 614c 1-3, d 4-5; 615 de 4-e 4); *una, por la que se asciende al cielo; otra, por la que se desciende a la tierra. Los teólogos, por su parte, situaron como puertas de las almas el Sol y la Luna, y por el Sol se asciende y por la Luna se desciende.* Esta información se enriquece con lo que Macrobio expuso en su obra *Comentario al sueño de Escipión, de Cicerón* (I, 11, 5 y ss.) sobre el destino final de las almas:

Para unos las almas viven más allá de la esfera de la luna, donde comienza el inmutable reino de la eternidad; para otros, en la esfera de las estrellas fijas es donde se sitúan los Campos Elíseos (Macrobio, op. cit. I, 11, 8), que se situaban principalmente, como señala Cumont (1987, 180), en la Vía Láctea. A continuación Macrobio añade más información sobre la Vía Láctea, que nos resulta muy útil también para comprender el origen de algunas creencias populares gallegas. Dice Macrobio que *la Vía Láctea abarca de tal modo el Zodíaco en ruta oblicua en los cielos que lo intersecta en dos puntos: Cáncer y Capricornio, que dan su nombre a los dos trópicos. Los físicos llaman a estos dos Signos las puertas del Sol, porque en una y otra los puntos solsticiales limitan el curso de este astro, que vuelve sobre sus pasos de la Eclíptica y no los sobrepasa jamás. Por estas puertas se dice que las almas descienden del Cielo a la Tierra y remontan de la Tierra al Cielo. Se denomina a una puerta de los hombres, y a la otra puerta de los dioses. Es precisamente Cáncer por la que penetran las almas que siguen el camino hacia la Tierra, y es por Capricornio o puerta de los dioses por la que remontan las almas hacia el lugar que les es propio de la inmortalidad, y que las lleva a colocarse entre el número de los dioses.* (Macrobio, op. cit., en Santos Santos, D. 1978, II, 729). Es decir, la Vía Láctea era el destino que seguían las almas para entrar en el más allá. De ahí que en el siglo I los romanos creyeran también que la Vía Láctea era el camino que conducía al palacio de Júpiter, como relata Ovidio en su obra

Metamorfosis (I, 169), y Cicerón decía que la Vía Láctea era el lugar en el cielo adonde iban las almas de las personas buenas tras su muerte (*De Re Publica*, VI, 16). De la lectura del texto de Macrobio se entiende que la Vía Láctea era el camino que utilizaba el alma para alcanzar el más allá, para ascender al cielo y vivir eternamente en las estrellas, en ese mundo de los astros imperecederos del que inicialmente procedía, pues cuando iba a nacer un nuevo ser humano el alma descendía por la puerta de Cáncer, es decir, por la constelación del mes del solsticio de verano, en la estación en la que los campos dan sus frutos cuando la naturaleza ha alcanzado su máximo esplendor. Por eso, Porfirio dice que *hay dos puntos extremos en el cielo: el trópico de invierno, en los límites meridionales, y el trópico de verano en los límites septentrionales. El de verano está en Cáncer y el de invierno en Capricornio [...]. Cáncer está al norte y es la puerta por la que descienden las almas, y Capricornio está al sur y es por la que suben* (*La gruta de las ninfas*, 21-22). Macrobio dice también que el alma al salir de la Vía Láctea recorre los siete círculos planetarios antes de llegar a la Tierra, y recibe en ellos las características peculiares de cada uno de los planetas. Al morir el ser humano, el alma realiza el itinerario de regreso a la Vía Láctea, pero esta vez va dejando en cada planeta todas sus impurezas terrenales, penetrando finalmente a través de Capricornio en la Vía Láctea (Macrobio, I. 12. Flamant, J. 1977, 523). Así se entiende, que tras la muerte del ser humano, su alma, libre de las ataduras que la retenían en el cuerpo, ascendiera de nuevo a su prístina morada, penetrando en el paraíso astral por la constelación de Capricornio, en la que se produce el solsticio hiemal, cuando la naturaleza se ha muerto con los rigores del invierno. No es casual, por consiguiente, que la gran mayoría de los relatos y tradiciones populares sobre el mundo de ultratumba se refieran precisamente también a la estación invernal para ubicar su mundo de personajes fantasmales y de creencias sobre el más allá.

LA ESCATOLOGÍA ASTRAL EN EL FOLKLORE

Algunos aspectos de las creencias astrales sobre la ubicación del paraíso influyeron en la religión católica, como podemos leer en la obra del jurista británico Gervasio de Tilbury, que nos cuenta que en su época, el siglo XII, había algunos teólogos que afirmaban que los Campos Elíseos, a los que algunos llamaban también el Seno de Abraham, se encontraban *cerca del círculo lunar, donde el aire es consecuentemente más puro* (*Otia Imperialia*, II, 11). Pero lo más llamativo es comprobar que esas viejas creencias llegaron hasta nuestros días conservadas en el folklore de varios países europeos, muy posiblemente porque fueron cristianizadas, o parcialmente utilizadas, para adaptarlas a la nueva fe. Y fue en Galicia, no sólo debido a su aislamiento geográfico, sino también a su ancestral obsesión con el más allá, en donde el culto a los muertos se mantiene todavía tan enraizado en la mentalidad popular. Es difícil encontrar

una parroquia gallega en la que no se conserve todavía alguna tradición o rito de origen pagano que no esté vinculado estrechamente con la inmortalidad de las almas.

El folklore gallego está lleno de testimonios escatológicos, sobre todo relacionados con la Santa Compañía, ese grupo de almas que por las noches pasa penando por los caminos cercanos a los cementerios en busca de su destino final en el paraíso. Pero hay también un variado conjunto de relatos sobre apariciones de difuntos que vuelven al mundo de los vivos para pedir sufragios a sus familiares; lo que motiva la existencia de infinidad de oraciones y de ceremonias religiosas para rogar por la salida de las almas del Purgatorio y su ascensión final al cielo. Y cuando las desgracias de la vida o las dificultades cotidianas desbordan las posibilidades humanas, se acude a las benditas almas con plegarias en demanda de solución; y se encienden velas frente a sus altares en las iglesias o se deposita una ofrenda en el altar de ánimas de cualquier encrucijada, por donde la tradición supone que pasan en busca de su entrada definitiva en el paraíso.

En las creencias populares gallegas todavía está viva la relación de la Vía Láctea con el Cielo o Paraíso, pues se considera que el “Camino de Santiago” *es el camino celeste por donde bajó Santiago para luchar contra los moros, ya que la liberación de Galicia de los moros, que fueron sus primitivos habitantes, se considera una hazaña del Apóstol* (Risco, V. 1979, I, 281). Según esta creencia, Santiago Apóstol se guió por la Vía Láctea para descender hasta Galicia, territorio del occidente del mundo entonces conocido, en el que vivían unos paganos, llamados *mouros*, que no tienen nada que ver con los musulmanes, sino con los míticos habitantes de los castros y de otros yacimientos arqueológicos en los que los paisanos gallegos dicen que vivían esos míticos habitantes de la Galicia prerromana, a los que llaman *mouros*, es decir, antepasados o muertos (Millán González-Pardo, 1990, 550). La vinculación de esta creencia gallega con la noticia de Macrobio sobre la Vía Láctea, la vemos con más claridad al compararla con la creencia popular portuguesa, conservada en Cinfães (Douro Litoral), que dice que la Vía Láctea es el “Camino de Santiago” porque por él subió al Cielo dicho Apóstol (Leite de Vasconcelo, 1980, 287). Lo que significa que La Vía Láctea sirvió de camino a Santiago para descender como ser vivo a ayudar a los gallegos, y la utilizó para ascender al Cielo tras su muerte. No se recuerda en dicho folklore la existencia de las dos puertas por las que descendían y ascendían las almas, según Macrobio, pero su existencia está implícita en el contexto al mostrarse que la Vía Láctea delimita el espacio sideral para entrar y salir del paraíso y comunicarse con la tierra. A esto debemos añadir la circunstancia de que en Galicia, al igual que en otros muchos lugares, a la Vía Láctea se la

conoce con el nombre de *Camino de Santiago* porque es la que marca la ruta hacia su destino final en el occidente, en donde se encuentra Compostela; lugar hasta el que, según la creencia, se verán obligadas a peregrinar todas las almas de las personas que no visitaron en vida la tumba del Apóstol en esa ciudad. *Havéis de saber que el alma en saliendo de las carnes va a Santiago de Galicia derecha*, dice un personaje de Lucas Gracian en *Galateo español* (Cap. VIII, 27), obra del siglo XVI. Pero para efectuar ese peregrinaje obligatorio, tendrán necesariamente que guiarse por la Vía Láctea para llegar a Compostela, lugar en el que la tradición popular portuguesa, conservada todavía a principios del siglo XX, decía que había una pequeña puerta que se estaba abriendo y cerrando continuamente porque por ella pasaban las almas de todo el mundo (Leite de Vasconcellos, 1980, 55). Creencia que necesariamente tenemos que comparar con la puerta del sol, en la constelación de Capricornio, por la que penetraban las almas para alcanzar el paraíso estelar, según Macrobio. Ya en el siglo XVII, un jesuita portugués llamado Pereira, había recogido esa creencia portuguesa sobre la obligatoriedad del peregrinaje jacobeo y la ayuda que la Vía Láctea ofrecía a las almas:

En efecto, dicen que los que no han visto estos templos ostensiblemente en vida, después de la muerte han de ir allí como sombras, y este don lo ofrece a los buenos la Vía Láctea, blanca en las estrellas, que en la noche serena resplandece y marca el cielo en un largo camino (Pereira, 1640, VII, 117. En: Vázquez de Parga, L. et al. 1949, I, 532). Pero incluso antes, en un antiguo romance que recoge Menéndez Pidal en su obra *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos*, quedó constancia de la angustia que sufría el alma peregrina cuando, de camino a Compostela, la noche era tan oscura que no podía ver las estrellas para guiarse:

*En camino de Santiago
iba un alma peregrina
una noche tan oscura
que ni una estrella lucía;
por donde el alma pasaba
la tierra se estremecía.*

Este romance continúa después narrando la compasión que siente un caballero por el alma perdida, a la que ofrece una vela para que pueda guiarse en su camino hasta Compostela. (Vázquez de Parga et al. 1949, I, 530. Echevarría Bravo, P. 1971). Debió de ser un romance muy popular, pues también se conserva una versión portuguesa en la feligresía de Gulpilhares, en Vila Nova de Gaia, muy cerca de la desembocadura del Duero (Valle, C. 1987, 276), así

como en el ayuntamiento de Vinhais, lugar por el que pasaba la antigua vía romana que iba de Braga a Astorga. Con ligeras variantes, viene a narrar el mismo episodio:

*A gritar vai un alma,
a gritar que se perdía,
caminho de S. Tiago
a cumprir a romaria.
Owira-a um cavaleiro
da sala donde dormía:
-¿Pr' onde vais, ó alma santa,
com tão grande gritaria?
-Caminho de S. Tiago
a cumprir a romaria.
(Vázquez de Parga et al. 1949, I, 531).*

Esta creencia sobre el peregrinaje jacobeo del alma la encontramos también en el valle de Aran, donde se decía que los muertos hacían un viaje hasta Santiago de Compostela en sólo veinticuatro horas. Una vez cumplida la obligada romería, regresaban a sus cuerpos inertes, lo que hacía que estos se estremecieran. En Pallars se creía que *las estrellas eran almas de muertos y que cuando nacía una persona nacía al propio tiempo una estrella en el cielo* (Violant i Simorra, R. 1989, 496). En Ariège y en Couserans se llama *Camino de las almas* a la Vía Láctea. En el valle de Aran cuando uno se muere se dice que ha emprendido el *Camino de Santiago*. En Asturias se decía que las estrellas que se deslizaban por el cielo en las noches claras eran almas de personas recién muertas (Castañón, L. 1976, 135), mientras que en Andalucía se decía que eran almas en pena (Sánchez Pérez, J. A. 1948, 125). Hoy en Galicia se cree todavía que cuando se deja de ver una estrella en el firmamento es porque se ha convertido en un alma que penetra en el Paraíso (Fraguas Fraguas, A. 1975, 263). A finales del siglo pasado los ancianos de Arrubial (Bastabales), pequeña aldea cercana a Santiago de Compostela, creían que las almas antes de ir al cielo *andaban a rolar polo mundo e que as estrelas eran espíritus* (Alonso Romero, F. 1993, 9). Todas estas creencias nos recuerdan sus antiguos orígenes en el mundo grecorromano sobre la ascensión del alma para lograr alcanzar su unión con el Cosmos (Senen, F.1981, 98).

Entre las creencias populares de los valles pirenaicos se encuentra la que destaca que cada ser humano dispone desde su nacimiento de una estrella que se encuentra en la Vía Láctea y que se “caerá” como estrella fugaz al morir la persona. De hecho, en todos los Pirineos la relación de las almas con las estrellas

procede de una concepción muy antigua del más allá (De Marliave, O. 1995, 56, 35), que pervivió también hasta el siglo pasado en el folklore infantil de Lagrán (Alava), en donde el toque de las campanas de la iglesia que anunciaban el fallecimiento de algún niño, era más alegre que el que se emitía cuando se moría un adulto, y al oírlo, los chiquillos del pueblo solían cantar las siguientes estrofas:

*Para ver a Dios nacimos.
En la tierra somos polvo
y en el cielo peregrinos.* (Viana, S. 1982, 58).

En el País Vasco también ha estado ampliamente extendida la creencia de que cada estrella fugaz que se veía en el firmamento era un alma que salía del Purgatorio para emprender rumbo al Cielo. (VV. AA. 1995, 138). Esta creencia llega también al norte de Portugal. Hasta mediados del siglo pasado, cuando los campesinos veían una estrella fugaz solían repetir tres veces la siguiente jaculatoria:

*Deus te guie bem guida,
que no céu foste criada.*

Se creía que las estrellas fugaces eran almas que andaban perdidas buscando la entrada del Paraíso, o que salían del Purgatorio y entraban en el Cielo (Leite de Vasconcellos, 1986, 67. 1980, 285). Por eso, al ver una estrella fugaz se pronunciaba también el siguiente deseo: *Assim corra a minha alminha cara o céu* (Leite de Vasconcellos, 1986, 67). Creencias idénticas a las que tenían los irlandeses hasta hace unos años, pues cuando veían una estrella fugaz le rezaban a Dios una oración de agradecimiento por permitir que un alma entrara en el Cielo. De esta relación del alma con las estrellas viene también la tradición, no sólo irlandesa, sino también de otros muchos países, de pedir un deseo a la estrella fugaz, sobre la que se deposita una esperanzadora fe en el feliz cumplimiento de lo solicitado. El campesino irlandés, además, se santigua y reza una oración de agradecimiento a Dios por dejar que un alma entre en el Cielo. Tradición que aún se mantiene vigente en nuestros días (Ó Hógáin, D. 1995, 38).

En otros países europeos, sobre todo, en Francia, Alemania, Bretaña y Gran Bretaña, podemos encontrar creencias astrales semejantes (Frazer, J. G. 1990, 66). En Bélgica y en varias localidades francesas, se supone que una estrella fugaz es un alma que ha abandonado su cuerpo material. Vieja creencia que ya había recogido Plinio (*Hist. Nat.* II, 28) cuando dice que la estrella que

cada persona tiene en el cielo, y que brilla con mayor o menor intensidad, según su buena o mala fortuna, se transforma en una estrella fugaz cuando la persona muere. Y en Inglaterra, a principios del siglo XX, se decía que las estrellas fugaces anunciaban el nacimiento de un niño (Waring, P. A. 1978, 218). En Somerset (Inglaterra) las consideraban ángeles que descendían a la tierra para llevarse el alma de los muertos (Tongue, R. L. 1995, 140), mientras que en varios pueblos de Lancashire (Inglaterra), se conservaba todavía a finales del siglo XIX, la creencia de que la Vía Láctea era el sendero que tenían que seguir las almas para entrar en el paraíso (Hardwick, C. 1980, 182). Incluso en Finlandia y en Lituania a la Vía Láctea la llaman el “Camino de las Almas” (Hardwick, C. 1980, 238). Todo esto, sin duda alguna, nos remite también a la referencia de Macrobio en su *Comentario al Sueño de Escipión*, cuando dice que las almas proceden de la Vía Láctea: *estas almas han partido de este lugar, y es a este lugar a donde vuelven...* (Macrobio. Op. cit. Santos Santos, 1978, II, 729).

Gran parte del folklore europeo sobre el mundo astral, que se sustenta sobre un substrato común indoeuropeo, incrementó su arraigo en la mentalidad popular al unirse a las creencias religiosas que había difundido el Imperio Romano; lo que contribuyó a su conservación y uniformidad. Fenómeno que reforzó el cristianismo al asimilar algunos aspectos de los cultos astrales a su credo, mientras que al mismo tiempo, la Iglesia oficial se esforzaba por condenar expresamente la interpretación que hacían algunos de dichos cultos; sobre todo, en el noroeste de España. Así, en el Primer Concilio de Toledo, celebrado el año 400; y posteriormente en el Primero de Braga, celebrado en el año 561, se condenó lo que se consideraba impropio de la mentalidad cristiana. Como, por ejemplo, *el creer que el alma vivía en las moradas celestiales antes de su unión con el cuerpo, o que las almas y los cuerpos humanos estaban ligados a los hados celestes, como habían afirmado los paganos y Prisciliano*. (Vives, J. 1963, 68). Pero ni estas condenas, ni todas las demás que se promulgaron en otros Sínodos, lograron borrar totalmente el profundo arraigo que tenían las creencias astrales en el pueblo (v. *Synodicon Hispanum*. 1981). Incluso en la iconografía cristiana del periodo visigodo, por ejemplo, en Quintanilla de las Viñas (Burgos), aparece la representación de la luna, junto con el sol, como morada de los muertos en un simbolismo que, evidentemente, trasciende el ámbito cristiano. (Barroso Cabrera, R. y Morin de Pablos, J. 1993, 115).

LA APARICIÓN DEL PURGATORIO

A partir del siglo XII los peregrinajes cobraron un gran auge con la extensión por toda Europa de la concepción cristiana del Purgatorio, como lugar de tránsito por el que tenía que pasar el alma para concluir su purificación. Las penas del Purgatorio se podían redimir también realizando un peregrinaje

hasta los principales santuarios de la Cristiandad. Esto supuso una revisión de las creencias tradicionales sobre el más allá y sobre la ascesis del alma al Paraíso, que fueron reforzadas con la nueva concepción del Purgatorio y de los caminos de mortificación que conducían a él. Una nueva valoración del más allá que arraigó fuertemente en Galicia y en Bretaña, además de mantener en vigor creencias muy anteriores sobre la necesidad de visitar en vida determinados lugares vinculados muy estrechamente con el paso del alma al otro mundo; como el santuario de San Andrés en Teixido (A Coruña), el de San Ronan en Bretaña o el islote de Skellig en Irlanda (Alonso Romero, F. 1991).

Una de las costumbres funerarias más frecuentes en el norte de Portugal hasta mediados del siglo XX, consistía en colocar una moneda en el ataúd para que el muerto se la entregara a un diablo que vigilaba el paso de un puente muy estrecho y de suelo muy resbaladizo. Era el mítico puente de Santiago por el que, según la creencia de entonces, tenían que pasar todas las almas que pretendían entrar en el paraíso. Para evitar que el diablo rechazara el dinero, se procuraba colocar en el ataúd una moneda que no tuviera una cruz en ninguna de sus caras. Sin embargo, solamente las almas buenas conseguían pasar y continuar su peregrinaje hacia el paraíso. Mientras que las almas de los pecadores resbalaban y se caían del puente transformándose en almas errantes que andaban perdidas por el mundo toda la vida, aunque otra versión de esta creencia dice que se caían en el Infierno. Recordemos que también se decía en el norte de Portugal que las almas se guiaban por la Vía Láctea para entrar en el Cielo, pero antes tenían que ir obligatoriamente hasta Santiago de Compostela, en donde había un agujero muy estrecho por el que tenían que pasar para entrar en el Cielo. Sin embargo, solamente las almas buenas lograban atravesarlo. Algunos decían que lo que había en Santiago era una puerta muy estrecha que se estaba abriendo y cerrando permanentemente porque por ella pasaban las almas que no estaban en pecado. Unida a esta creencia estaba la necesidad de efectuar en vida el peregrinaje hasta Santiago de Compostela pues, de no hacerlo así, se corría el riesgo de que el alma se perdiera y anduviera eternamente por el mundo sin conseguir entrar en el paraíso, aunque las almas de las personas que habían sido buenas contaban con la ayuda de la Virgen; creencia conservada en un viejo romance de la feligrésía de Gulpilhares (Vila Nova de Gaia):

*Alma que vais a Santiago,
vais cumprir a romaría,
a companhia que levas
chama-se Virgen María.
(Valle, C. 1987, 276).*

También quedó recogido en el cancionero popular portugués la realización de ese antiguo peregrinaje forzoso.

*S. Tiago de Galiza
vós sendes tão interesseiro,
ou em morte ou em vida
hei-de ir ao vosso mosteiro.*
(Vieira Braga, A. 1933, 430).

De su obligatoriedad pervive todavía la promesa de la Iglesia católica que garantiza el Cielo a las almas de aquellos peregrinos que hayan visitado la tumba del Apóstol Santiago por lo menos una vez en la vida y manifestado su arrepentimiento confesando sus pecados debidamente. Ya en el siglo XII, se decía que *el que va para orar con dignidad y pureza al venerable altar del Apóstol, que se encuentra en Galicia, si está verdaderamente arrepentido, consigue del Apóstol la absolución de sus delitos y el perdón de Dios. (...) ¿Por qué tardas en ir, amador de Santiago, al lugar en donde no sólo se reúnen todas las tribus y lenguas, sino también los coros angélicos, y se perdonan los pecados de los hombres?* (*Liber Sancti Jacobi. Códice Calixtino* (cap. XVII.)

Por otro lado, la imagen del puente de Santiago para el paso de las almas, es un tema que se encuentra también en mitos anteriores de la India y de Irán, y que servía para poner en comunicación la tierra con el paraíso celeste. Este mito fue utilizado en la concepción cristiana del Purgatorio, adquiriendo la propiedad de juzgar el valor moral de las almas antes de autorizar su entrada en el Cielo (Le Goff, 1985, 31). Pero ya antes del nacimiento del Purgatorio era un tópico frecuente cuyos primeros testimonios aparecen en los *Diálogos* del papa Gregorio Magno en los últimos años del siglo VI (Díaz y Díaz, M. C. 1985, 13).

De ese modo, el peregrinaje que se venía realizando hacia Finisterre desde tiempos muy remotos, debido a su vinculación con el más allá situado en el occidente del mundo adonde va el Sol todos los días, adquirió una nueva dimensión tras el impulso que se dio al culto a las almas del Purgatorio, dotándose así también de los beneficios que conllevaba la realización de un peregrinaje penitencial, que fue incluso explotado por los tribunales de la Inquisición en Francia y en los Países Bajos como medio expiatorio de los delitos graves de los clérigos (Fernández Oxea, J. R. 1954, 390). Sin embargo, no perdió la tradición devota que lo relacionaba, y lo continúa relacionando, con Santiago Apóstol, del que se dice que predicó en Finisterre y en la cercana localidad marinera de Muxía. La tradición cuenta que Santiago Apóstol estuvo predicando la religión

cristiana a los celtas ártabros que poblaban el noroeste de Galicia. Un abad de Santa María de Meira (Lugo), llamado Walfrido, recogió esta creencia a mediados del siglo XI. En esa época se decía que la Virgen se le había aparecido al Apóstol navegando sobre un barco de piedra (*In mari Callaico Arotebrarum apparuit B.V. María Beato Jacobo in cymba lapidea*) (Roa, L. 1864, 42). Pero, tradición aparte, lo cierto es que en Finisterre se localizaba en época romana el famoso Puerto de los Ártabros, en el que atracaban las naves que venían del Mediterráneo en espera de vientos favorables poder remontar ese cabo y continuar sus singladuras hasta divisar el faro romano de la Torre de Hércules, que se tomaba como punto de partida para alejarse de Hispania rumbo a la provincia romana de Britannia, a poco más de cuatro días de navegación. El interés comercial que tenía Finisterre, sobre todo debido a las explotaciones estanníferas y auríferas de sus cercanías, es un dato más a tener en cuenta a la hora de analizar los orígenes paganos del camino jacobeo hasta Finisterre (Alonso Romero, F. 2002). No les resultó nada fácil a los romanos llegar hasta ese occidente galaico pues en el año 137 a. de C., fecha de la expedición de Bruto, se creía que atravesar el río Límia para entrar en *Gallaecia* era introducirse en el mundo del Más Allá en el que se perdía la memoria (Silio Itálico, I, 235-6; XVI, 476-77). Siendo cónsules Marco Emilio y Gayo Hostilio Mancino, Décimo Bruto, después de llevar a cabo con fortuna su campaña en Hispania cruzó un río *Oblivión de aguas tranquilas*. (Tito Livio, *Periódicos de Oxirrinco*, 55). De ahí las dificultades que tuvo ese general romano para convencer a sus legionarios que no querían atravesar ese río, porque era el *Lethes*, el río del olvido que estaba en el territorio de los gravios (Silio Itálico, *Punica*, I, 235). Han pasado más de dos mil años desde que ocurrió ese famoso episodio y, sin embargo, hoy ese ancestral temor y al mismo tiempo ineludible atractivo que ejerce Finisterre, continúa llevando a miles de peregrinos hasta ese límite occidental de la tierra porque Finisterre es, como dijo Camilo José Cela, *la última sonrisa del caos del hombre asomándose al infinito* (Cela, 1997, 7).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ROMERO, F. *Santos e barcos de pedra*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1991.
- ALONSO ROMERO, F. *O Camiño de Fisterra*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1993.
- ALONSO ROMERO, F. "A peregrinase xacobeata a Fisterra". En: *Romaría e peregrinacións*. Santiago de Compostela: Concello da Cultura Galega, 1995. pp.43-59.
- ALONSO ROMERO, F. "Las almas y las abejas en el rito funerario gallego del abellón". *Anuario Brigantino*, nº 23, 2000, pp. 75-84.
- ALONSO ROMERO, F. *Historia, leyendas y creencias de Finisterre*. Betanzos: Briga Edicións, 2002.
- BARANDIARAN, J. M. DE. *Diccionario Ilustrado de Mitología Vasca*. Bilbao:

- Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1972.
- BARROSO CABRERA, R. y MORIN DE PABLOS, J. *El árbol de la vida. Un estudio de iconografía visigoda: San Pedro de la Nave y Quintanilla de las Viñas*. Madrid: Ediciones B. M. M. & P., 1993.
- BLOCH, R. “La religión romana”. En: *Las religiones antiguas*. PUECH, H. C. (Director). Madrid: Editorial Siglo XXI. Tomo III, 1977.
- BRAM, R. J. (Trad.). *Ancient Astrology. Theory and Practice.* “*Matheseos*”. New Jersey: Noyes Press, 1975.
- CAMPBELL, J. L. (Ed.). *A Collection of Highland Rites and customs copied by Edward Lhuyd from the Manuscript of the Rev James Kirkwood (1650-1709)*. Cambridge: Edición D. S. Brewer Ltd., 1975.
- CASTAÑÓN, L. *Supersticiones y creencias de Asturias*. Gijón: 1976.
- CELA, C. J. *Finisterre : Un proyecto para el confín del mundo*. V.V. A Coruña: Editorial Finisterre Seguros, S. A., 1997.
- CICERÓN. *De Re Publica*. (Traducción de KEYES, C. W. Cambridge: The Loeb Classical Library, 1961.
- CONRADO EGGERSLAN y JULIA, V. E. (Traductores). “De vita Pythagorica liber”. En: *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Editorial Gredos 1978.
- CUMONT, F. *Afterlife in Roman Paganism*. New York: Dover Publications, 1959.
- CUMONT, F. *Recherches sur le Symbolisme Funéraire des Romains*. New York: Dover Publications, 1966.
- CUMONT, F. *Las religiones orientales y el paganismo romano*. BERMEJO BARRERA, J. C. (Trad.). Madrid: Akal, 1987.
- DELGADO GÓMEZ, J. “La Biblia en la iconografía pétreo lucense”. *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, t. II, 1984, pp. 85-117.
- DE MARLLAVE, O. *Pequeño diccionario de mitología vasca y pirenaica*. Palma de Mallorca: Olañeta, Editor, 1995.
- DÍAZ Y DÍAZ, C. *Visiones del Más Allá en Galicia durante la Alta Edad Media*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1985.
- DIODORO DE SICILIA. *Biblioteca Histórica*. LENS TUERO, J. et al. (Traductores). Madrid: Ediciones Clásicas, 1995.
- ECHEVARRÍA BRAVO, P. *Cancionero de las peregrinaciones de Santiago*. Madrid, 1971.
- ESTEBAN DELGADO, M. *El país vasco atlántico en época romana*. San Sebastián: Universidad de Deusto 1990.
- ESTRABÓN. En: GARCÍA BELLIDO, A. *España y los españoles hace dos mil años. Según la “Geografía” de Strabón*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- FARIÑA BUSTO y GARCÍA ALÉN. “La estela funeraria romana de Sabarigo (Santa María de Cela. Pontevedra)”. *Gallaecia*, vol. 3, 1979, pp. 317-326.
- FERNÁNDEZ OXEA, J. R. “Peregrinos flamencos a los finisterres gallegos en la Edad Media”. *Boletín de la Real Academia Gallega*, XXIV, 1945, 390-395.
- FLAMANT, J. *Macrobe et le néo-platonisme latin, à la fin du IVe siècle*. Leiden : E. J. Brill. Leiden, 1977.
- FRAGUAS FRAGUAS, A. “Preocupación polo tempo e os astros na creencia popular”. *Boletín Auriense*, vol. V, 1975, pp. 257-269.

- FRAZER, J. G. *The Dying God*. En: *The Golden Bough*. New York: T. Martin's Press, 1990.
- GERVASIO DE TILBURY. *Otia Imperialia*. "Recreation for an Emperor". BANKS, S. E. y BINNS, J. W. (Trads.). Oxford: Clarendon Press, 2002.
- HARDWICK, CH. *Traditions, Superstitions and Folklore*. New York: Arno Press, [1872], 1980.
- HARRISON, J. *Prolegomena to the Study of the Greek Religion*. New York: Meridian Books, 1960.
- LE GOFF, J. *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid: Taurus, 1985.
- LEITE DE VASCONCELLOS. *Cancioneiro popular português*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1979.
- LEITE DE VASCONCELLOS. *Etnografía Portuguesa*. Vol. VII. Lisboa: Imprensa Nacional, 1980.
- LEITE DE VASCONCELLOS. *Tradições populares de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986.
- Liber Sancti Jacobi*. "Codex Calixtinus". (Traducción de MORALEJO, A., TORRES, C., FEO, J.) Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1992.
- LÓPEZ FERREIRO. *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. 1899.
- MANDIANES CASTRO, M. *Loureses. Antropología dunha parroquia galega*. Vigo: Galaxia, 1984.
- MANDIANES CASTRO, M. *Las serpientes contra Santiago*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1990.
- MARCO SIMÓN, F. *Las estelas decoradas de los conventos Caesaraugustano y Cluniense*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1978.
- MARCO SIMÓN, F. "La religión de los celtíberos". En: *I Simposium sobre los celtíberos*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico 1986. Pp. 55-74.
- MILLÁN GONZÁLEZ-PARDO. "Vencellos galeco-irlandeses. Arredor dun libro da Dra. Keating". *Grial*, 108, tomo XXVIII, 1990, pp. 539-553.
- MONTEAGUDO GARCÍA, L. "La religiosidad *callaica*: estela funeraria romana de Mazarelos (Oza de los Ríos, A Coruña), cultos astrales, priscilianismo y outeiros". *Anuario Brigantino*, 19, 1996, pp. 11-118.
- Ó HÓGÁIN, D. *Irish Superstitions*. Dublín: Gill & Macmillan, 1995.
- ORTEGA, A. (Traductor). *Obras completas de Aurelio Prudencio*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1981.
- OVIDIO. *Metamorphosis*. (Traducción de MILLER, F. J.). Cambridge: The Loeb Classical Library, 1977.
- PERALTA LABRADOR, E. *Los cántabros antes de Roma*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2000.
- PEREIRA MENAUT. *Corpus de Inscricións Romanas de Galicia. Provincia de A Coruña*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. 1991.
- PLATÓN. *Timeo*. (Trad. de DURÁN DURAN M^a. A. y LISI, F.). *Diálogos*. Madrid: Editorial Gredos, 1992.
- PLATÓN. *Diálogos: Leyes*. (Traducción de LISI, F.). Madrid: Editorial Gredos.
- PLINIO. *Natural History*. (Traducción de RACKHAM, H.). Cambridge: The Loeb

- Classical Library, 1968.
- PORFIRIO. *La gruta de las ninfas*. (Traducción de PERIAGO LORENTE, M.). Madrid: Ediciones Clásicas, 1992.
- RISCO, V. "Etnografía: cultura espiritual". En: *Historia de Galicia*. OTERO PEDRAYO (Director). Madrid: Akal, 1979.
- ROA, L. *Opúsculo Histórico del Santuario de Nuestra Señora de la Barca*. Santiago: 1864.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, E. *Diccionario Enciclopédico Gallego-Castellano*. Vigo: Galaxia, 1958.
- SÁNCHEZ PÉREZ, J. A. *Supersticiones españolas*. Madrid: 1948.
- SANTOS SANTOS, D. *Investigaciones sobre Astrología*. Madrid: Editora Nacional, 1978.
- SENE, F. "A rosácea: arqueoloxía e simboloxía dunha figura xeométrica". Museo Arqueolóxico. A Coruña. *Brigantium*, vol. 2, 1981, pp. 83-104.
- SILIO ITÁLICO. *Punica*. (Traducción de DUFF, J. D.). Cambridge: The Loeb Classical Library, 1961.
- SYNODICON HISPANUM*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1981.
- SOPEÑA, G. *Dioses, Ética y Ritos*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1987.
- TABOADA CHIVITE, X. "O culto da lua no Noroeste Hispánico". En: *Ritos y creencias gallegas*. A Coruña: Editorial L Sálvora, 1980.
- TACITO. *The Agrícola and the Germania*. MATTINGLY, H. (Trad.). Londres: Penguin Books, 1970.
- TENORIO, N. *La aldea gallega*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1982. (1ª edición en Cádiz, 1914).
- THOMAS, K. *Religion and the Decline of Magic*. Londres: Penguin Books, 1980.
- TITO LIVIO. *Periocos de Oxirrinco*. (Traducción de VILLAR VIDAL, J. A.). Editorial Madrid: Gredos, 1990.
- TONGUE, R. L. *Somerset Folklore*. Edición facsimil de Llanerch Publishers/Folklore Society, 1995.
- VALLE, C. *A Freguesia de Santa María de Gulpilhares*. Junta de Freguesia de Gulpilhares. Vila Nova de Gaia, 1987.
- VÁZQUEZ DE PARGA et al. *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Madrid: 1949.
- VIANA, S. "Estudio etnográfico de Lagrán". *Obituro*, vol. I, 1982, p. 58.
- VIEIRA BRAGA, A. "Influência de S. Tiago da Galiza em Portugal". En: *Homenagem a Martins Sarmiento*. Guimarães : 1933. Pp. 411-435.
- VIOLANT I SIMORRA, R. *El Pirineo español*. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1989.
- VIRGILIO. *Geórgicas*. (Traducción y comentarios de RECIO GARCÍA y SOLER RUIZ). Madrid: Editorial Gredos, 1990.
- VIVES, J. (Ed.). *Concilios visigóticos e hispano-romanos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- VV. AA. *Ritos funerarios de Vasconia*. Bilbao: Etniker Euskalerría, 1995.
- WARING, P. A. *A Dictionary of Omens and Superstitions*. Londres: Souvenir Press, 1978.

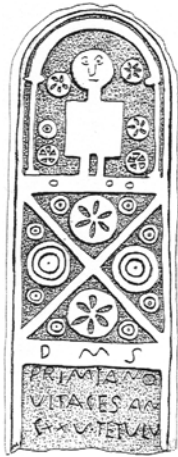
Pie de las Figuras



Fig. 1. Estela galaico-romana encontrada en Vigo. Se conserva en el Museo Municipal Quiñónez de León. En la parte superior aparece representado el paraíso astral compuesto por el Sol, en forma de rosácea, y la Luna en creciente sobre dos pequeñas estrellas, posiblemente Eósforo - la Estrella Matutina - y Héspero - la Estrella Vespertina - . La Luna se consideraba como el primer destino de las almas. Según las doctrinas maniqueas, el creciente lunar aumentaba gracias a las almas luminosas que desde la tierra ascendían hasta la Luna. De ese modo, la Luna alcanzaba su fase menguante cuando enviaba al Sol las almas que en ella habitaban (Cumont, 1959, 93). El Sol y la Luna eran, según los pitagóricos, las islas de los Bienaventurados. En la parte central de la estela pueden verse dos arcos, que señalan el paso de comunicación entre la tierra y el cielo.

50

Fig. 2. Estela romana de Mazarelos (Rodeiro. A Coruña). Se conserva en el Museo Arqueológico de A Coruña. La inscripción D M S que aparece en la franja inferior, es una invocación a los dioses manes (D*(iis)* M*(anibus)* S*(acrum)*), bajo la cual, según L. Monteagudo, puede leerse el siguiente texto:



*Primiano
Vitates an(or)um
LXXV. Tetulu(m)
(filius patri carissimo fecit)*

“Consagrado a los dioses manes.
A Primiano
hijo de Vitalis
de 75 años.
La lapida (la hizo su hijo para su
queridísimo padre)”.

Según Monteagudo, el conjunto de círculos que rodean la figura del difunto Primiano representa el paraíso astral al que se ha ido a vivir tras su muerte (Monteagudo, G. 1996, 17). En la parte central de la estela hay un aspa que delimita cuatro espacios en cada uno de los cuales hay tres símbolos: dos círculos pequeños y uno grande en forma de rosácea o círculo concéntrico. Las dos rosáceas representan los meses de verano, y los círculos concéntricos los de invierno. Con las aspas se señalan no sólo las estaciones, sino también los puntos solsticiales de salida y puesta del Sol en invierno y en verano, marcados por los extremos de las aspas: los de la parte superior corresponden a la salida y puesta del Sol en el solsticio de verano; los dos inferiores a la salida y puesta del Sol en el solsticio de invierno. Era, pues, una forma esquematizada, pero muy ingeniosa de representar gráficamente el curso del Sol sobre un plano. La figura del difunto con sus formas geométricas se corresponde con los conceptos pitagóricos de la perfección que nos remiten a la ascesis del alma al paraíso astral (Senen, F. 1981, 101).



Fig. 3. Estela funeraria rematada en forma triangular en cuyo interior está la Luna en creciente con un círculo encima que podría ser el Sol, en cuyo centro hay un pequeño orificio o *coviña* (cazoleta/*cup mark*, en inglés), que podría también interpretarse como la representación simbólica del alma que penetra en el Sol tras su paso por la Luna. Recordemos que los estoicos creían que el alma tenía forma circular, igual que los astros. De ahí también la representación de esos dos círculos que aparecen a ambos lados de la figura del difunto. Son los Dioscuros, los símbolos de los dos hemisferios celestes, que podemos ver también en otras estelas de simbología astral (Cumont, F. 1959, 156; 1966, 69). La inscripción, según Pereira Menaut (1991, 191) dice:

D(is) M(anibus) ti(tulum) pos(uit)
Victori a-
n(n)o(rum)LXV
Faustina p(atri).



Fig. 4. En la parte superior de esta estela romana de Sabarigo (Santa María de Cela. Pontevedra) aparece un creciente lunar con los extremos hacia arriba. Bajo la Luna hay un arco con dovelas separando la escena inferior en la que se ve una figura humana desnuda, con una gran cabeza que mira de frente y con los brazos en jarras. En el tercer registro de la estela se encuentra la inscripción funeraria que dice: *Consagrado a los Dioses Manes, en memoria de Pusinna, de cincuenta años*. La figura humana se debe interpretar como retrato idealizado del difunto. La Luna se encuadra en el simbolismo romano pero con un entronque prerromano muy amplio estudiado por Cumont y otros autores. Esta estela se data en la segunda mitad del siglo III d. de C. (Fariña Busto y García Alén, 1979, 318, 321).



Fig. 5. Estela galaico-romana encontrada en Padrón (A Coruña). Le faltan las últimas líneas del texto. La Luna en creciente nos remite a la creencia astral sobre la Luna receptora de almas. Se conserva en el Museo de la catedral de Santiago de Compostela. Según Pereira Menaut, la inscripción dice:

D(is) M(anibus) S(acrum)
Secun-
dianus
Secundi (filius)
an(norum) LVIII
h(ic) s(itus) e(st) Fla-
oc inius
Secund-
u(s)



Fig. 6. Estela funeraria galaico-romana procedente de Iria Flavia (Padrón, A Coruña). Obsérvese la Luna en creciente y los arcos o puertas del cielo que delimitan el paso del mundo terrenal al mundo astral. *Las arquerías o puertas (arcos de medio punto y herradura) que se asocian a los signos astrales son representaciones de las puertas del paraíso astral* (Marco Simón, 1978, 26). Se conserva en el Museo de Pontevedra. La inscripción, según Pereira Menaut (1991, I, 55), dice:

D(is) M(anibus) S(acrum)
Cor(nelio) Ch-
resimo
an(norum) p(lus) m(inus)
L Iulia
Valent(l)-
ac(oniugi) p(iissimo) p(osuit).



Fig. 7. Parte superior de una estela galaico-romana de Negreira (A Coruña), localidad por la que pasa el Camino Jacobeo de Santiago a Finisterre. Se conserva en el Museo do Pobo Galego, en Santiago de Compostela.

Fig. 8. El crismón de Quiroga (Lugo). (Museo Diocesano de Lugo). Se encontró en la capilla de Nosa Señora da Ermida (Quiroga) y se fecha en el siglo V d. de C. La inscripción dice:



AVRUM VILE TIBI EST ARCENTI PONDERA
 CEDANT PLUS EST QUOD PROPIA FELICITATE
 NITES. “El oro es vil para ti, las riquezas de plata
 apártense, más valor tiene el que brilla por tu propia
 felicidad”. (Monteagudo García, 1996, 32).

Notas

¹ A lo largo del capítulo se hará referencia a una serie de Figuras cuyas imágenes, así como pies explicativos, se pueden consultar arriba, tras la bibliografía.

² Debo esta traducción a la amabilidad de dos profesores: el Dr. Ramón Baltar y el Dr. Sergio Álvarez (†).

CAPÍTULO II

EN TORNO A LA IDENTIDAD GALLEGA E IRLANDESA: APROXIMACIÓN LINGÜÍSTICA Y LITERARIA¹.

M^a Dolores GÓMEZ PENAS, Alberto ÁLVAREZ LUGRÍS, M^a Amelia FRAGA
FUENTES, Anne MACCARTHY, Eduardo MOSCOSO MATO
Universidad de Santiago de Compostela. Universidad de Vigo

I INTRODUCCIÓN²

El presente trabajo es el resultado de una parte del proyecto de investigación titulado *Estudio Lingüístico, Literario y Cultural de dos Comunidades del Occidente Atlántico: Galicia e Irlanda* y ha sido realizado por un grupo de profesores de la Universidad de Santiago de Compostela y de la Universidad de Vigo. Hemos analizado un texto irlandés traducido al gallego y dos textos irlandeses de los siglos XIX y XX. Consideramos que en todos estos textos existe un denominador común que juega un papel importante, la búsqueda de una identidad nacional. En esta característica especial hemos centrado nuestra atención.

En la selección del texto irlandés traducido al gallego, tuvimos en consideración la importancia que este texto tuvo en las leyendas irlandesas que aparecen en la Literatura Gallega y que ayudaron a la construcción de una identidad nacional. Influyó también en nuestra selección el hecho de poder consultar la fuente original de dicho texto.

En lo que concierne a los textos irlandeses, uno de los autores que hemos seleccionado, Brian Friel, se preocupa en la obra que hemos analizado, *Translations*, de diversos aspectos de Irlanda, entre otros, la comunicación, la identidad y la lengua. El interés por la lengua está motivado por la situación lingüística que ha existido y que sigue existiendo en Irlanda del Norte. El otro autor irlandés, John Mitchel, quería encontrar en su obra *Jail Journal* una identidad digna para los irlandeses en su interpretación de la historia del país.

II GALICIA, IRLANDA Y EL LEABHAR GABHALA

El mito celta en el proceso de construcción de la identidad nacional gallega.

En el primer tercio del siglo XX, la Generación Nós, a través de su

órgano de difusión, la revista *Nós*, lleva a cabo una importante labor intelectual que tiene como objetivo la (re)construcción de la identidad nacional de Galicia. Por medio de artículos académicos (sobre Historia, Antropología, Literatura, etc.) y de opinión política se quiere poner de relieve la especificidad de la nación gallega y su carácter diferencial frente al resto de España y, especialmente, frente a Castilla y Madrid. Dentro de esta línea de acción es especialmente importante la decidida identificación de Galicia con el resto de las llamadas naciones celtas y, en especial, con Irlanda. Irlanda, que acababa de conseguir la independencia de la metrópoli inglesa, se toma como un modelo del proceso de recuperación de la identidad nacional, que debería pasar primero por una etapa de recuperación y exaltación de la lengua y la cultura propias.

El panceltismo, lo que podríamos denominar el *mito celta*, es un tema recurrente en revistas como *Nós* o *A Nosa Terra* en las primeras décadas del siglo pasado, como podemos comprobar, por ejemplo, en el número 8 de *Nós*, íntegramente dedicado a exaltar la figura de Terence Mac Swiney y, por extensión, de Irlanda y del nacionalismo. En este número monográfico son especialmente interesantes dos artículos: uno de Otero Pedrayo titulado “Irlanda políteca no século XIX” (1921), y otro de Vicente Risco titulado “Irlanda e Galiza” (1921). En el primero se repasa de forma laudatoria la historia política de Irlanda durante el siglo XIX. Pedrayo destaca, entre otras cosas, la definitiva importancia que para el movimiento político tuvo la *receltización* de Irlanda: “animador movimiento que, extendiéndose hasta la vida económica, creó cultivos, fábricas, riqueza, mejoró la situación del campesino y del artesano e hizo aumentar la población” (1921:16). En el segundo, Risco escribe sobre todo tipo de semejanzas y vínculos que relacionan a Galicia con Irlanda: prehistoria, geografía, flora y fauna, antigüedad, colonización, cristianismo, San Patricio, Compostela, y el despertar de la conciencia nacional mediante la lengua. Es interesante destacar dos expresiones con las que termina el artículo, hablando de la lengua: “Por una vuelta al habla propia y tradicional principió en Irlanda y Galicia el despertar definitivo... Hoy la estrella inmortal del Celtismo se vuelve a encender para iluminar al mundo... ¿Brillará pronto para la Eirín del Sur?”

Examinando las traducciones de textos (literarios) de tema irlandés o celta publicados en el primer tercio del siglo XX, llama la atención la relativa escasez de títulos, que sin embargo contrasta con un sobredimensionamiento de la importancia que se le da a este tema en el proceso de creación de la conciencia nacional en el grupo *Nós*. Esta situación puede tener origen, quizás, en la mucha atención que se le ha dedicado a una traducción fundamental para la historia reciente de la cultura gallega: los fragmentos gallegos del *Ulysses* de James Joyce³. Es cierto que se da un proceso de creación o invención del *mito*

irlandés, pero no es menos cierto que se produce también una magnificación de la mitificación de la influencia de Irlanda en la cultura gallega y de su presencia a través de traducciones. Si bien la relación e identidad entre Galicia e Irlanda es una cuestión que se mistifica, utiliza y exagera por parte de los intelectuales de principios del siglo XX, actualmente en ciertos estudios se ha exagerado la presencia de estas influencias y relaciones: no hay en *Nós* y *A Nosa Terra* más que unas pocas traducciones (muy significativas, eso sí), y unos cuantos artículos sobre política y literatura irlandesa. Otra cuestión diferente es la importancia que en ensayos políticos o en literatura de creación original se le da a esta conexión irlandesa.

Este trabajo quiere estudiar una de las traducciones publicadas en el primer tercio del siglo XX en la revista *Nós*: los capítulos XI a XIII del *Leabhar Gabhala* o Libro de las conquistas de Irlanda (*Leabhar Gabhala Erenn*, texto medieval gaélico recogido por Micheál ó Cléirigh y reeditado por R.A.S. Macalister y John Mac Neill; *Nós*, nº 86, 88, 92 y 95, 1931). Se trata, como en otros casos, de un texto que aparentemente quedó eclipsado por traducciones más famosas como los citados fragmentos del *Ulysses* o las traducciones de dos *folk-drama* de Yeats que hicieron los hermanos Villar Ponte y Plácido Castro⁴.

En el *Leabhar Gabhala* se mezclan realidad y leyenda para narrar la historia de Irlanda desde épocas prehistóricas hasta la conquista de la isla por los celtas. Lo más destacable del texto, sobre todo para los objetivos panceltistas del grupo *Nós*, es que en los capítulos que se traducen al gallego se relata cómo los celtas, tras emparentar con los faraones de Egipto, se establecen primero en Galicia, concretamente en Brigantia (identificada con A Coruña por medio de la Torre de Breoghan-Hércules) para después ir a conquistar la isla de Irlanda. De esta forma no sólo se consigue demostrar el supuesto origen celta de los gallegos, sino que incluso se supera esta idea ya que los propios irlandeses modernos serían descendientes de los celtas gallegos.

Lo más destacable de la traducción gallega de este texto es su literalidad e incorrección, tanto en la lectura e interpretación del original como en su redacción en gallego. Este hecho podría encontrar explicación en el carácter de herramienta de la traducción: Risco, el traductor, no creía en la traducción más que como medio para acceder a otros textos escritos en lenguas extranjeras, no como un fin en si misma. Risco se mostró en más de una ocasión en contra de las traducciones por principio, pues creía que lo que el momento cultural y político gallego demandaba no eran traducciones de otras culturas, sino que la cultura gallega fuese conocida fuera de Galicia: galleguizar a los extranjeros en su propia casa y no en la nuestra, podríamos decir. Esto está en consonancia con

el objetivo político de que se reconociese internacionalmente la personalidad histórica de Galicia y su derecho a la independencia. Conforme a estas ideas, la traducción no es, en este caso concreto, más que un medio para darles a conocer a los lectores gallegos un instrumento de reflexión intelectual: es una herramienta que permite emplear otra herramienta (el propio texto original) necesaria para la reflexión política.

Al mismo tiempo, no debemos olvidar que la *Xeración Nós* está intentando dar una nueva vitalidad al idioma gallego. A partir del *Rexurdimento*, a finales del siglo XIX el gallego comenzó a ser empleado de nuevo como lengua literaria, sobre todo en la poesía. Los intelectuales de *Nós* pretenden dar un paso más, de tal forma que la lengua gallega sea vehículo válido no sólo para la literatura, sino como expresión de contenidos científicos de cualquier tipo.

Como consecuencia de esto intentan pulir el idioma lo máximo posible. Es cierto que en estas traducciones lo más importante para ellos es difundir el contenido, pero tampoco descuidan la forma.

No olvidemos, sin embargo, que estos autores carecen de un referente culto del gallego. La lengua culta que conocen es el castellano y su influjo no consiguen evitarlo, sea cayendo en soluciones lingüísticas propias del castellano y ajenas al gallego (castellanismos), sea “inventando” soluciones pseudogallegas para evitar formas propias que coinciden con el castellano (hipergalleguismos).

Esta claro que el principal conocimiento que estos autores tienen del gallego (igual que cualquier persona de esa época) es a través de la oralidad. Será el gallego hablado la principal base de la lengua por ellos empleada. Esto provoca que sean usadas comunmente abundantes formas dialectales, generalmente propias de la zona orensana, patria chica de muchos de los hombres de *Nós*. No quiere ello decir que estos escritores no tengan una visión supradialectal del idioma y, por lo tanto, una intención de elaborar un gallego culto que supere los localismos lingüísticos, sin embargo, no siempre lo consiguen. Notemos, de todas formas, que, con el uso de muchos de los dialectalismos presentes en estas traducciones, consiguen también el objetivo de emplear formas que se alejen de las castellanas, aún en los casos en que la forma gallega más común es igual a la castellana.

Otro problema con el que se enfrentan estos escritores, igual que les sucedió a sus antecesores medio siglo antes, es la ausencia de una tradición gráfica para el idioma gallego. Las convenciones gráficas adoptadas serán próximas a las existentes para el castellano, pero en el caso del gallego son

abundantes las soluciones que permiten plasmar rasgos propios de la oralidad, siendo comunes, por ejemplo, los apóstrofes para marcar la ausencia de algún sonido vocálico en la cadena fónica.

III LA OBRA DE JOHN MITCHEL (1815-1875) : *Jail Journal; or, Five Years in British Prisons* (1996). (Primera edición en 1876. Introducción de John Kelly. Poole. Washington DC: Woodstock Books).

El *Jail Journal* de John Mitchel es un diario que narra las experiencias durante la época en la que fue prisionero del gobierno británico a causa del papel que había tenido en la insurrección de Irlanda en 1848, y su posterior fuga a los Estados Unidos. Es un texto histórico y político que llegó a tener gran importancia en la búsqueda irlandesa del sentido de dignidad así como en la búsqueda de una identidad propia, no sólo durante el período de ocupación británica sino también en el período posterior a dicha ocupación.

El tono rebelde y desafiante de esta obra, que aporta la idea de que los irlandeses no habían sido vencidos aunque había fracasado la rebelión de 1848, tuvo una gran repercusión entre los irlandeses, un pueblo que durante muchos años se había visto abocado a la opresión y a la derrota.

Uno de los aspectos más importantes del libro es la conexión que el autor propone entre el conocimiento de la historia nacional y el desarrollo de una identidad propia. Mitchel resalta la diferencia entre el pueblo irlandés y el pueblo británico, así como la superioridad del primero, algo que sin duda ayudó a los irlandeses a verse a sí mismos desde una perspectiva más positiva. Por esta razón, en nuestro trabajo hay un primer fragmento tomado de la “Introducción” de *Jail Journal* cuyo contenido se relaciona con la visión personal de Mitchel de la historia irlandesa entendida como una serie de derrotas y opresiones pero mostrando a la vez la posibilidad de conseguir la libertad.

Buena parte de la atracción que el libro ha ejercido entre diversas generaciones de irlandeses radica precisamente en esa visión de la historia entendida como algo ligado a la realización de cada individuo como persona irlandesa, así como a un estilo narrativo que resulta desafiante.

Hay un segundo fragmento, incluido también en este trabajo, que está tomado del capítulo quinto de dicha obra y constituye una buena representación del tono jocoso que, en ocasiones, puede encontrarse en el diario sin que por ello se pierda el objetivo político de la obra. En el diálogo entre Mitchel y su “doppelganger” se discuten temas políticos de una manera entusiasta.

Aunque se ha criticado mucho la actitud de Mitchel por tergiversar la historia irlandesa y por haber incitado a la violencia en sus libros, éstos ocupan un lugar importante en su país y consiguen mostrar a otras naciones el destacado papel que tiene la historia para la búsqueda de una identidad tanto personal como colectiva.

IV TRANSLATIONS DE BRIAN FRIEL

Brian Friel (1929-) nació en Omagh, condado de Tyrone (Norte de Irlanda). Creció en el seno de una familia católica que, sin embargo, vivía en un distrito mayoritariamente protestante. Sus estudios en el seminario de St. Patrick's College de Maynooth, en el condado de Kildare, constituyen una etapa de su formación que Friel prefiere olvidar. En contraposición, las vacaciones familiares en la zona rural del condado de Donegal del que su madre procedía constituyeron para él una fuente de experiencias felices que se reflejan en el papel que este distrito de Irlanda juega en su producción dramática. La imaginaria localidad de Baile Beag que aparece en varias de sus obras está situada precisamente en el condado de Donegal. Su primer empleo fue el de profesor, en ese período de su vida comenzó a escribir relatos breves, obras de teatro para la radio y publicó numerosos trabajos en periódicos. Su carrera como dramaturgo comenzó en 1959 con *The Doubtful Paradise*. Al año siguiente decide abandonar su trabajo como docente y dedicarse a escribir y a la traducción de textos al inglés, esta tarea como traductor tuvo gran importancia en su producción dramática. Friel, gran admirador de la literatura realista rusa, tradujo al inglés varias obras de A. Chéjov, como *Las Tres Hermanas*, publicada en 1981.

En colaboración con el actor irlandés Stephen Rea, fundó "The Field Day Theatre Company" en Derry. Seamus Deane, Tom Paulin y David Hammond colaboraron igualmente en este proyecto cultural.

Translations fue la primera obra que esta compañía puso en escena, en el Victoria Guildhall de Derry, el 23 de septiembre de 1980, un momento de tensión política en Irlanda. Tuvo gran éxito desde el principio. Un año más tarde se representó en el National Theatre de Londres y en el Manhattan Theater Club de Nueva York. Tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos fue muy bien recibida por parte de la crítica.

Translations es, como ha afirmado su autor en una entrevista (Murray 1999: 75), una obra que gira principalmente en torno al lenguaje. Cabe señalar a este respecto que el 29 de Mayo de 1979 Friel escribió lo siguiente en su diario:

I don't want to write a play about Irish peasants being suppressed by English sappers.
I don't want to write a threnody on the death of the Irish language.
I don't want to write a play about land-surveying.
Indeed I don't want to write a play about naming places.
And yet portions of all these are relevant. Each is part of the atmosphere in which the real play lurks (Murray 1999: 75).

Los personajes que vemos en escena forman parte de dos comunidades diferentes, una comunidad irlandesa rural, formada por un grupo de personas de Baile Beag y otra comunidad más reducida formada por un grupo de soldados británicos que han sido enviados allí con la misión de hacer un mapa de toda Irlanda en el que deberán aparecer los topónimos irlandeses traducidos al inglés. Este trabajo topográfico tenía la finalidad, por parte del gobierno inglés, de ejercer un mayor control sobre Irlanda; sin embargo, como señala M. Richtarik (2004: 196), Friel se centra fundamentalmente en las consecuencias negativas que esto, junto con otros factores, provoca en la lengua y cultura irlandesas.

Aunque la variedad estándar del inglés con algunos giros de “Hiberno English” es utilizada por los personajes irlandeses, se supone que éstos hablan en irlandés todo el tiempo e, irónicamente, ésta es la manera en la que los espectadores lo perciben. Esto se consigue básicamente por dos procedimientos: en un principio mediante diálogos entre los personajes irlandeses que, a pesar de estar hablando inglés estándar, afirman desconocer la lengua inglesa; posteriormente, a través de las traducciones que Owen, personaje irlandés que trabaja como traductor para los británicos, se ve obligado a hacer cada vez que los militares británicos se dirigen a miembros de la comunidad irlandesa.

El contacto entre esos dos grupos da lugar a diversas dicotomías: pasado frente a presente, cultura irlandesa frente a cultura británica, inglés británico frente a irlandés.

A veces se ha dicho que *Translations* es una obra convencional porque presenta una estructura en tres actos, de los cuales sólo el segundo contiene dos escenas. La acción tiene lugar en una “hedge school”, escuela irlandesa en este caso sólo para adultos⁵. La enseñanza en esas escuelas se impartía en irlandés, se estudiaban diversas materias como las lenguas clásicas, aritmética, geografía e historia. Hugh O'Donnell, el maestro de la escuela, vive con su hijo mayor, Manus, que le ayuda en las tareas docentes a la vez que cuida de su padre.

Llama la atención el hecho de que maestros y alumnos utilicen Latin y Griego con relativa frecuencia, intercalando dichas lenguas en sus parlamentos con el irlandés, que teóricamente es la lengua que hablan entre ellos porque la mayoría no sabe inglés. Acompañando a los soldados regresa a Baile Beag Owen, el hijo menor de Hugh, que, como ya se ha mencionado, había sido contratado por los ingleses para servir de intérprete, y a la vez llevar a cabo la traducción y adaptación de los topónimos irlandeses.

Entre los soldados británicos destacan el capitán Lancey y el teniente Yolland, que muestran actitudes muy distintas respecto al trabajo que les ha sido encomendado. Yolland se siente atraído por todo lo irlandés y de una forma muy especial por Maire, una de las estudiantes de la escuela de Hugh. Esta joven está comprometida con Manus, aunque no de forma oficial, si bien al conocer a Yolland se enamora de él. Como observa Christopher Morash (2002: 236), estamos ante “ a cross cultural romantic triangle that ends in tragedy”. La tragedia viene provocada por la desaparición de Yolland y las severísimas medidas que Lancey amenaza con tomar contra la comunidad irlandesa si el teniente no aparece o no se tienen noticias de su paradero. Al final de la obra una serie de preguntas sobre el incierto futuro de los habitantes de Baile Beag y, por extensión, de toda la sociedad irlandesa quedan en el aire, lo que produce cierta desazón e incertidumbre en el espectador de la obra.

En nuestro trabajo hemos estudiado diversos aspectos de la obra tales como los problemas de comunicación derivados del uso de la lengua, así como las tensiones producidas por el proceso, anteriormente citado, de traducción, adaptación de topónimos y elaboración del mapa de toda la isla. También nos hemos ocupado, entre otros aspectos, del problema de la identidad, tanto en el plano personal como en el cultural, del lenguaje y del humor.

Como Tom Crowley (1996: 195) ha manifestado, en *Translations* el problema de la identidad cultural se muestra en conexión con el cambio de la lengua producido por los soldados británicos a su llegada a Baile Beag. Cabría señalar a este respecto, como contraposición en el ámbito personal, el afán del teniente Yolland por integrarse en la comunidad irlandesa y aprender su lengua. Se esfuerza en pronunciar correctamente las palabras irlandesas, como por ejemplo *poteen*, término que se utiliza para denominar el whisky ilegal irlandés fabricado a base de patata en las casas irlandesas. Sin embargo, el hecho de llegar a conocer la lengua irlandesa no será suficiente para integrarse en aquella comunidad, como el propio Yolland descubre:

Poteen-poteen-poteen. Even if I did speak Irish I'd always be an outsider

here, wouldn't I? I may learn the password but the language of the tribe will always elude me, won't it? The private core will always be... hermetic, won't it? (416)⁶

En Yolland se da un proceso evolutivo respecto a su propia identidad, que en nuestro estudio contraponemos al que se produce en Owen, el hijo menor de Hugh, quien a medida que avanza la obra se va enfrentando a una crisis personal de identidad que se ve reflejada en una serie de cambios concretos, entre ellos los relativos a su propio nombre. Cambios que corren parejos con su papel en la sociedad de Baile Beag, a la que regresa tras una ausencia de varios años en calidad de traductor del ejército inglés.

Las cuestiones relacionadas con la identidad cultural tienen un papel destacado en la obra. La llegada de los británicos coincide con la implantación en Irlanda de las escuelas nacionales, que suplantán a las “hedge schools” y que se caracterizan porque en ellas la enseñanza se imparte exclusivamente en inglés. En las acotaciones, siempre tan detalladas de Friel, queda reflejada la imagen física de la “hedge-school” en Baile Beag:

The hedge-school is held in a disused barn or hay-shed or byre. Along the back wall are the remains of five or six stalls-wooden posts and chains - where cows were once milked and bedded. A double door left, large enough to allow a cart enter. A window right. A wooden stairway without a banister leads to the upstairs living-quarters (off) of the schoolmaster and his son.

El cambio que se produce en el terreno de la educación es una de las razones que se suelen barajar para explicar el progresivo declive del irlandés. Este cambio lingüístico está relacionado, como ya hemos indicado, con la identidad cultural y social. A este respecto, Camile C. O'Reilly (1999:1), citando a Anthony Cohen, señala: “As a general principle...people tend to become more aware of their culture when they stand at its boundaries”.

En la obra algunos personajes irlandeses se sienten presionados ante la presencia de los británicos porque consideran que están llevando a cabo un proceso de colonización. Tal es el caso de Manus, que se cierra a todo lo que sea inglés, quiere preservar la identidad cultural de su comunidad y aspira a tener el mismo trabajo que su padre, maestro en una “hedge school”. Al final del Acto I, momento de cierta tensión entre los dos hermanos, queda clara la postura de Manus sobre la presencia de los británicos en la comunidad irlandesa:

Manus: There was nothing uncertain about what Lancey said: it is a

bloody military operation, Owen! And what's Yolland's function? What's "incorrect" about the place-names we have here? (408)

Él constituye un caso excepcional porque, a pesar de ser perfectamente capaz de expresarse en lengua inglesa, evita utilizarla incluso en presencia de Yolland y Lancey, que no pueden entenderle debido a su desconocimiento del irlandés. Actitudes como ésta provocan tensiones entre Manus y su hermano Owen, quien le recrimina ante los oficiales:

Owen: ...Come on, man - speak in English.

Manus: For the benefit of the colonist?

Owen: He is a decent man.

Manus: Aren't they all at some level?

Owen: Please. (422)

Hugh, que bebe en exceso, tiene una actitud más flexible hacia los británicos que su hijo Manus, y ante lo inevitable parece dispuesto a incorporar la lengua inglesa a su vida cotidiana. Esto es algo que se va viendo progresivamente pero que resulta más evidente al final de la obra cuando acepta enseñarle inglés a Maire que desea aprenderlo para poder emigrar a América. En ese momento Hugh adopta una postura diferente a la que había tenido con anterioridad, cuando Maire le había sugerido que enseñase inglés en su escuela. Sin embargo, queda una especie de desconfianza en el discurso de Hugh hacia la utilidad del inglés:

Hugh: ...But don't expect too much. I will provide you with the available words and the available grammar. But will that help you to interpret between privacies? I have no idea. But it is all we have. I have no idea at all. (446)

En la reducida sociedad de Baile Beag, otros personajes se mantienen en una posición incluso más violenta y radical frente a los ingleses. Tal es el caso de Doalty, alumno de la escuela, y de los gemelos Donnally, que se mencionan en diversas ocasiones, si bien nunca llegan a aparecer en escena. Las palabras de Doalty son un claro reflejo de esa actitud:

Doalty: ... I've damned little to defend but he'll not put me out without a fight. And there'll be others who think the same as me. (441)

Esta violencia solapada, de la que el público es consciente, no impide que, en determinados momentos de la obra, se produzcan escenas con diálogos de

gran comicidad. Una comicidad que no surge sólo de los diálogos, sino también de actitudes y expresiones faciales de los personajes, como las acotaciones del autor indican. Seamus Deane (1996: 22) señala al respecto: “What is most characteristically tragic about the play is the sense of exhilaration which it transmits to the audience”.

Esa diversión procede en parte de nuestra respuesta emocional ante esta obra de ficción. Friel consigue tratar una serie de temas dramáticos en clave de comedia, esto es quizás uno de los aspectos más sorprendentes de una obra que nos hace reír a la vez que nos hace pensar en temas tan serios como, entre otros, la comunicación, la identidad, tanto personal como social, y la lengua.

Como hemos mencionado anteriormente, en esta obra dramática son muchas las preguntas que quedan sin contestar. Por esta razón, *Translations* es un texto que nos hace pensar no sólo sobre la vida de una comunidad irlandesa en 1833, sino también sobre nosotros mismos en el presente. Es un drama que conmueve al espectador y que se caracteriza por su ironía sutil incluso en los momentos de mayor tensión.

Translations es ya una obra clave dentro de la producción dramática de Brian Friel, autor considerado actualmente como uno de los dramaturgos más importantes de la segunda mitad del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- COHEN, Anthony. “Belonging: the Experience of Culture”. En: A. Cohen, *Belonging: Identity and Social Organization in British Rural Cultures*. Manchester: MUP, 1982.
- CROWLEY, T. *Language in History*. Londres: Routledge, 1996.
- DEANE, Seamus. “Introduction”. En : Brian Friel, *Brian Friel: Plays One*. Londres: Faber and Faber, 1996.
- FRIEL, Brian. *Plays One*. Londres: Faber and Faber, 1996.
- MITCHEL, John. *Jail Journal; or, Five Years in British Prisons*. (Primera edición en 1876). Introducción de John Kelly. Poole. Washington DC: Woodstock Books, 1996.
- MORASH, Christopher. *A History of Irish Theatre: 1601-2000*. Cambridge: C.U.P., 2002.
- MURRAY, Christopher (ed.). *Essays, Diaries, Interviews, 1964-1999*. Londres: Faber and Faber, 1999.
- O'REILLY, Camile. *The Irish Language in Northern Ireland. The Politics of Culture and Identity*. Londres: Macmillan, 1999.
- ORTERO PEDRAYO, Ramón. “Irlanda políteca no século XIX”. En: *Nos*, nº 8, 1921, pp. 13-17.
- OTERO PEDRAYO, Ramón (Trad.). “Ulysses. Anacos da soadísema novela de James Joyce postos en galego do texto inglés por Ramón Otero Pedrayo”. En: *Nos*, nº 32,

1926, pp. 3-11.

RICHTARIK, Marilyn. "The Field Day Theatre Company". En: Shaun Richards (ed.), *The Cambridge Companion To Twentieth-Century Irish Drama*. Cambridge: C.U.P., 2004.

RISCO, Vicente. "Irlanda e Galiza". En: *Nos*, nº 8, 1921, pp.18-20.

Notas

¹Este trabajo es una nueva versión de la ponencia titulada "La identidad gallega e irlandesa a través de los textos" que ha sido publicada en CD-Rom.

²Esta investigación ha sido subvencionada por la Xunta de Galicia. Código del proyecto: PGIDT00PXI20403PR.

³Otero Pedrayo traduce fragmentos de los capítulos XII y XVII. *Nós*, nº 32, 1926, pp.3-11.

⁴Yeats, W. B. (1935) *Catuxa ni Houlihan e O país de saudade*. Traducción de los hermanos Villar Ponte y Plácido R. Castro. Santiago de Compostela: Editorial Nós, Volumen LXIX.

⁵Los alumnos que participan en *Translations* son todos adultos que asisten a clases nocturnas. Si bien, en el texto hay una referencia al hecho de que algunos niños acuden a la escuela por la mañana.

⁶Friel Brian (1996) *Plays One*. Londres: Faber and Faber. El número entre paréntesis que aparece después de las palabras de un personaje de la obra objeto de estudio se corresponde, en todos los ejemplos con la página de esta edición.

CAPÍTULO III

LENGUA, CULTURA E IDENTIDAD EN *TRANSLATIONS* DE BRIAN FRIEL

M.^a Susana DOMÍNGUEZ PENA
Universidad de Santiago de Compostela

Translations de Brian Friel fue estrenada en Derry en 1980, y fue la primera producción de *Field Day Theatre Company*, fundada por Friel y el actor Stephen Rea, en asociación con Deane, Seamus Heaney y Tom Paulin.

Friel en *Translations*, a través de una amplia simbología y de las actuaciones contradictorias de sus personajes derivadas de la complejidad de ser irlandés, se enfrenta al problema de la pérdida de la lengua, una lengua que supone identidad y recuerdos y, debido a ello, inseparable de la historia de un país.

La acción tiene lugar a mediados del siglo XIX en la localidad de Baile Beag, zona de habla irlandesa situada en los suburbios del Condado de Donegal, lugar donde se van a producir algunos cambios. Para empezar, las escuelas existentes¹ van a ser reemplazadas por escuelas nacionales, y ello da lugar a cambios tan importantes en la educación como el que afecta al uso de la propia lengua ya que, a partir de ese momento, la enseñanza será en inglés y no en irlandés como había sido lo habitual hasta entonces. Otro de los cambios que se va a producir afectará al mapa de Irlanda debido a que una nueva toponimia en inglés va a ser elaborada en sustitución de la antigua. Y es éste el momento en el que Seamus Heaney acentúa el proceso de desintegración, el momento “when the dispossession and abandonment began to accelerate”².

Ante estos cambios, los personajes de *Translations* se debaten entre la pérdida y la búsqueda de identidad, y en muchas ocasiones aparecen polarizados y situados en una frontera entre la Irlanda profunda y la Anglo-Irlanda. El empeño de los habitantes de Baile Beag de hablar por sí mismos como forma de recuperar su identidad y el sentido de comunidad, puede verse ya al comienzo del 1^{er} acto. Manus, el hijo más joven del maestro Hugh, está en la escuela enseñando a Sarah a hablar. Manus ayuda a su padre regularmente en estas labores y su dedicación es totalmente gratuita. Sarah es una muchacha muda que está intentando aprender a pronunciar su nombre y, dada su condición, necesita una atención especial por parte de Manus:

Manus: We're doing very well. And we're going to try it once more- just once more. Now- relax and breathe in...deep...and out...in...and out...

Manus: Come on, Sarah. This is our secret.

Manus: Nobody's listening. Nobody hears you.

Manus: Get your tongue and your lips working. 'My name-' Come on. One more try. 'My name is-' Good girl.

Sarah: My...

Manus: Great. 'My name-'

Sarah: My...my...

...

Manus: Good.

Sarah: My...

Manus: Great.

Sarah: My name...

Manus: Yes?

Sarah: My name is...

Manus: Yes?

Sarah: My name is Sarah³.

La ternura con la que Manus enseña a Sarah es una muestra de la relación estrecha que existe entre ellos. Sarah no solamente se esfuerza en pronunciar su nombre por primera vez, sino también en definir su identidad.

Con la llegada al pueblo del grupo militar encargado de llevar a cabo los cometidos de la nueva toponimia, todo empieza a desmoronarse. La identidad de Sarah (Irlanda) va a ser absorbida por una lengua ajena, y es por ello que la cultura y los valores tradicionales están en proceso de transición, y todo ello provoca un dilema de identificación⁴. Friel, a través de Sarah, resalta la estrecha unión que existe entre la lengua madre y el tema de la identidad y, de esta forma, el proceso de autodefinición de Sarah se interrumpe al perder la lengua, porque su nombre va asociado muy estrechamente a su historia y sus recuerdos. Para E. Binnie, Friel presenta la pérdida de autoconfianza irlandesa resultante de este proceso en términos sociolingüísticos, "language creates history, a people who do not keep faith with the historical names of their location lose their identity, a people without a sense of their own history become vulnerable to take over"⁵.

Al considerar que la lengua supone identidad y recuerdos, y es inseparable de la historia y cultura de un país, la nueva toponimia provoca un vacío que para Friel es un símbolo del colonialismo inglés, y que convierte a Sarah, a juicio del escritor Seamus Heaney, en una metáfora de Irlanda⁶.

La conexión entre lengua e identidad está también en relación con la oposición binaria de rico/pobre, material/espiritual, con poder/sin poder, que muestran los personajes de *Translations* como exponentes de los defectos o virtudes atribuibles a colonizador y colonizado (Inglaterra/ Irlanda) respectivamente. Los hermanos Owen y Manus podrían ser el primer ejemplo de ello. El único punto en común entre ambos es el de ser hijos del maestro Hugh, y a partir de ahí sus posicionamientos serán diametralmente opuestos, contraste que se manifiesta incluso en el aspecto físico. Para empezar, Manus es el hermano más joven al que nos hemos referido anteriormente que vive en Baile Beag, acusa cojera y se niega a hablar inglés; por su parte Owen es el hermano mayor que representa al triunfador que regresa a Baile Beag, habla inglés, y es precisamente el traductor del grupo recién llegado. Owen-Roland, cambia su identidad en función del contexto en el que se encuentre, será 'Owen' cuando habla con irlandeses, y 'Roland' cuando está entre ingleses.

Otra pareja que debemos mencionar es la formada por Yolland y Maire. Maire vive en Baile Beag, y Yolland pertenece al grupo recién llegado encargado de la elaboración de la nueva toponimia. Los deseos de ambos están cruzados, cada uno de ellos trata de redefinir su identidad proyectándose en el otro, especie de espejo Lacaniano utilizado como autorreflejo y medio de autoconocimiento. Yolland representa para Maire todo lo inglés, el materialismo, la realización profesional y material, y Maire representa para Yolland todo lo irlandés, la pureza y la espiritualidad. Yolland, como colonizador, está encargado de destruir la herencia cultural de Maire, sin embargo no le gusta el papel y se identifica con la cultura colonizada; Maire, por su parte, y ya desde el principio, expresa su deseo de aprender inglés con la esperanza de que ello le pueda ofrecer mayores expectativas de futuro, y contempla la emigración como una necesidad para sobrevivir. Es por ello que defiende también las escuelas nacionales y es de la opinión de que todo el mundo en Irlanda debería seguir el consejo del líder D. O'Connell y hablar inglés para poder progresar. Y mientras Maire muestra su lado pragmático, Yolland es un militar romántico que paradójicamente quiere aprender irlandés, proteger la cultura irlandesa y vivir en Irlanda. A pesar del conflicto lingüístico derivado del uso de una lengua distinta, ambos desean cruzar la frontera que los separa y consiguen llegar a un cierto nivel de comunicación, sin embargo vemos que al final no es posible cruzar barreras culturales, Yolland será castigado por haberlo intentado, y acaba por desaparecer a manos de los hermanos Donnelly⁷. La lengua que es vínculo de unión para los miembros de una misma comunidad, en este caso es precisamente la razón de la separación entre Yolland y Maire⁸.

El personaje de Jimmy Jack explica a Maire las consecuencias de infringir

las normas de la comunidad, “...do you know the Greek word *endogamein*? It means to marry within the tribe. And the word *exogamein* means to marry outside the tribe. And you don’t cross those borders casually- both sides get very angry”. Jimmy es otro personaje de *Translations* que vive solo en Baile Beag, está soltero y acude a las clases del maestro Hugh en parte por la compañía y en parte por estímulo intelectual. También Jimmy, con su parte de pobreza material y su parte de riqueza cultural y espiritual, podría ser considerado un fiel exponente de las características atribuibles a Baile Beag o, al final, a la misma Irlanda. Pero también es importante destacar que Jimmy no vive en un mundo real, sino que forma parte de un mundo mítico construido por él mismo, “For Jimmy the world of the gods and the ancient myths is a real and immediate world as everyday life in the townland of Baile Beag”¹⁰, y Friel advierte del riesgo de vivir en un pasado mítico como es el caso de este personaje, que corre el riesgo de perder todo contacto con la realidad, algo muy negativo, y que también podría ocurrirle a la propia Irlanda.

En la audiencia que presencia el discurso del lugarteniente Lancey para imponer la nueva toponimia, podemos ver ejemplificada la gama de personajes de la obra con sus ambivalencias y contradicciones. Para empezar, este personaje habla inglés, razón por la cual Owen lo traduce al irlandés. La traducción que hace es más bien libre y su hermano Manus no queda satisfecho con la interpretación que aquél hace del discurso de Lancey; Lancey, por su parte, no aspira a la comunicación, simplemente carga su discurso de palabras en latín, que paradójicamente es una lengua conocida para la mayoría de los irlandeses y escasamente familiar para los oficiales ingleses¹¹. Y es que, al final, el objetivo de la nueva toponimia va más allá de un simple cambio de terminología, implica identidad e historia, y Friel resalta la imposibilidad de encontrar un sistema lingüístico ideal que sea capaz de decodificar las diferencias semánticas de una cierta identidad cultural en otra distinta. Cuando Maire le pide al maestro Hugh que la enseñe a hablar inglés éste acepta pero haciendo salvedades, “But don’t expect too much. I’ll provide you with the available words and available grammar. But will that help you to interpret between privacies? I have no idea. But it’s all we have. I have no idea at all”¹².

Asociado a la lengua y la cultura como señas de identidad, Friel plantea en *Translations* también otros temas relacionados con la traducción y la naturaleza de la misma, alertando sobre la dificultad de traducir culturas y contextos diferentes, y con ciertas dudas sobre la aportación positiva a la cultura que la recibe. El primer ejemplo de traducción se nos ofrece al comienzo de la obra a través de una nota editorial que explica la conveniencia de sustituir las anotaciones en griego por las correspondientes del latín, uniendo de esta manera

los conflictos de identidad con la competencia de la lengua. Encontramos también referencias al tema de la traducción en las indicaciones del autor sobre la forma de plasmar ciertos aspectos de los personajes por parte de los actores.

Si tomamos en consideración al autor de la obra veremos que Friel, aunque mostrando una especie de elegía por la pérdida cultural frente al proceso de modernización¹³, asume la llegada del imperialismo cultural en Irlanda como un nuevo nacimiento, y alerta del riesgo de resistirse a él, al igual que hicieron muchos otros escritores irlandeses¹⁴, dado que “it can happen to use an image you’ll understand- it can happen that a civilization can be imprisoned in a linguistic contour which no longer matches the landscape of...fact. Gentleman”¹⁵. Es por ello que, Friel a través de los personajes de *Translations* nos presenta una imagen compleja de una sociedad cambiante y con contradicciones enfrentada a un proceso imparable de modernización y adaptación al que no se debería renunciar. En este sentido considera necesario crear las condiciones adecuadas que permitan la posibilidad de redefinición del mundo nuevo, sin que ello implique la destrucción de nuestra lengua, nuestra historia y nuestra cultura, ya que al final, todo ello forma parte de nuestra propia identidad.

Notas

¹ Este tipo de escuelas *-hedge schools-* debían su origen a la supresión de todo medio de educación habitual y estuvieron vigentes desde el régimen de Cromwell hasta poco antes del siglo XIX. J. P. Harrington (editor). *Modern Irish Drama*. New York and London: W. W. Norton and Company. 1991: 551.

² Seamus Heaney. Review of *Translations*. *Modern Irish Drama*, 557.

³ Brian Friel, *Selected Plays of Brian Friel*. London and Boston: Faber and Faber. 1984: 384.

⁴ Desmond Rushe. “Translations” en *Modern Irish Drama*, p. 556.

⁵ Eric Binnie. “Friel and Field Day” en *Modern Irish Drama*, p. 564.

⁶ Seamus Heaney. *Modern Irish Drama*, Review of *Translations* p. 564.

⁷ T. Ngugi. *Decolonialising the Mind*. London: James Currey Ltd. 1986: 15-16.

⁸ Richard Kearney. “Translations” en *Modern Irish Drama*, p. 560.

⁹ B. Friel. *Selected Plays of Brian Friel*. London and Boston: Faber and Faber 1984: 446.

¹⁰ *Ibid.*, p. 384.

¹¹ Sobre el desconocimiento de la lengua latina y griega por parte de los oficiales ingleses Desmond Rushe muestra su desacuerdo, “As it was, I took the piece as a vigorous example of corrective propaganda: immensely enjoyable as theatre if, like much else in Ireland, gleamingly tendentious”. *Modern Irish Drama*, p. 57.

¹² B. Friel. *Translations*, p. 446.

¹³ Richard Pine. “Brian Friel and Irish Drama”. *Modern Irish Drama*, p. 146.

¹⁴ Sean O’Faolain, entre muchos otros. “Living in the Past”. *The Bell* 1942 (5: 2: 81).

¹⁵ B. Friel. *Selected Plays of Brian Friel*. P. 419.

CAPÍTULO IV
POPULAR SPANISH LEGEND, HISTORY AND CULTURE IN THE
SUBSTANTIATION OF THE ANGLO-IRISH UNIONIST
DISCOURSE
1800-1815

Asier ALTUNA GARCIA DE SALAZAR
Universidad de Deusto-Bilbao

Much attention has been given to the ‘commonplace’ observation of the act of union of 1800 as the instrument which abolished a ‘recently’ emancipated Irish Parliament and eventually established the United Kingdom of Great Britain and Ireland. This crucial event ‘exerted a formative influence on Irish history’ and has since ‘remained the dominant issue in Anglo-Irish relations.’ This affirmation was stated by James Kelly back in 1987 when he lamented ‘that the origins of and background to the union had received such cursory attention.’¹ Recent historiography has fathomed into the time-span around the union and after,² and scholarly studies on public opinion,³ political relations,⁴ and unionist mindscape⁵ have analysed different aspects of that time.⁶ In the field of literary and critical studies attention to Anglo-Irish unionist authors has been scarce and clearly ‘cursory’.

I contend in this paper there existed an aesthetics of unionism around the time of the union as well as a deep concern fraught with the fixing of national and cultural identities. The three authors of this paper expressed their interest in the Irish, and especially Anglo-Irish, status quo at the turn of the eighteenth century through the social, political, historical, and cultural events in Spain, aided by the imprint of unionism. The period between the passing of the act of union in 1800 and the end of the Napoleonic wars in 1815 proved a crucial time in Ireland, in which issues of race, patriotism, history, political and economic relations, as well as literature, were at stake. However, the depiction and portrayal of Spain and popular Spanish culture aimed at the establishment of a ‘disguising’ mirror, in which the Anglo-Irish discourse at large could be reflected, furnished and even enforced through the aesthetics of unionism, mainly expressed through poetry and drama.

One of the interesting instances of Anglo-Irish unionist writing of the time was the description and reference to contemporary characters and events

deprived of an urgent need to *re-translate* or *re-allocate* Irish or Gaelic ancient characters and histories, and the approach to Spain was no exception. For those Anglo-Irish authors, who saw in England their destiny and believed Ireland had to continue within the union of both countries, Anglo-Irish figures who played an important role in English society and politics and, moreover, who led English troops against the French and Napoleon were of vital importance, as they represented the epitome of union in military, political and social terms; encapsulating the embodiment of the tenets of the Anglo-Irish garrison mindset.

The Anglo-Irish Arthur Wellesley, future Duke of Wellington, and his participation in the British campaigns in the Peninsular War (1808-13) triggered a great deal of unionist literary production. Within the unionist discourse in Ireland the distinction of Wellington as a hero counteracted republicanism and an incipient Irish nationalism when 'the persistence of the Napoleonic myth in particular filled the leadership vacuum for many years, for there was no active republicanism between the collapse of Emmett's Rebellion and the rise of Young Irelanders in the 1840s.'⁷ The creation of a new myth out of a contemporary hero sufficed the poorly biographically described⁸ Preston Fitzgerald to write poetry. His *Spain Delivered (In Two Cantos)* (1813) is reduced to the exuberant examination of Wellington and his Spanish campaigns against the French for the sake of universal freedom:

I ask: 'tis WELLINGTON and fame,
And fall of France, demand the lyre;
'Tis England's glory, freedom's flame,
Swell ev'ry string and waken all their fire!

Fitzgerald's unionist purpose is summarised in the identification of Irish and English under the same country, as it is England's glory what is at stake here. After achieving his goals in the Peninsular War Wellington was later encumbered to glory with his victory at Waterloo and started, thus, to form part of the English 'pantheon of heroes'. Fitzgerald's enterprise, which sought the enforcement of the aesthetics of unionism within the new reality resulting from the Anglo-Irish polity, was proving successful. Wellington's Anglo-Irish personality and character are to the service of the British cause against Napoleon:

For fosse nor fortress shall avail
When, Wellington, thy arms assail!
Each mound of art's long-labor'd plan

Crumbles before the mighty man!
Swift as the lightning rend the oak,
His cannons cleave with thunder-stroke;
And, instant, o'er the breach, unfurl'd,
Floats the red flag that awes the world!
Yet, generous and just, as brave,
He bows it to Hispania's claim:
For Britain conquers but to save,
And strew the olive o'er the fields of fame.

And, too, that boasted border shield,
Iberian Badajoz, must yield:
While Guadiana's southern stream
Glow with the burning battle's beam,
And far, suffused with deathful stain,
Rolls his red waters to the main.
Nor thine the crime nor thine the blood,
Which crimsons o'er that frighted flood,
Fair Albion! no; the triumph's thine -
It spreads the flame which freemen know,
Bids force and fraud their wreaths resign,
And lays the menace of the mighty low!

These two stanzas intertwine liberating history with visual plasticity and unionist stereotypes in an epitome of lyricism although Fitzgerald's main interests lay in what Britain would lose against the French, objecting, thus, to a Britain which, according to Irish republicans and nationalists, overlooked and neglected Ireland. For Fitzgerald, England stood for high ideals of patriotism and was the defender of law and tradition. Peace was sought in Spain, as Britain 'strew the olive o'er the fields of fame'. 'Albion' spread the notion of 'freemen' to the final triumph, which strove for the maintenance of the institution of the crown in Britain, as well as in Spain. The possible destruction of the crown was seen as the direct menace to the objectives of the Anglo-Irish ascendancy, for it meant the detachment from England, the repository of its power. Arthur Wellesley's is praised as saviour of the traditional organicism in Spanish society first, and subsequently in Britain:

At length the morn, with heralds grey,
Proclaims the coming pomp of day,
Which, rising o'er the wreck of Gaul,
Shews the wide ruin of her fall -

Standards and guns and captive train,
 And heaps of dead that pile the plain:
 Pledges of Wellesley's proud renown,
 Of deeds that shall redeem a crown!
 Yes! the prophetic muse declares,
 He ne'er shall yield Iberia's plain,
 Though fraud a moment mar his cares,
 Till valor vindicate her ancient reign!

The second canto 'Vittoria and the Pyrennees' describes the battle of Vitoria⁹ (21st June, 1813) in which Wellington took part and which proved decisive for Spain and Britain's efforts against the Napoleonic troops. Praise and glory will be attached to Arthur Wellesley from now on, as his defence of ancient tradition and religion, but not Inquisition, in Spain boosted him to prime importance in the British political discourse. The author envisaged Wellesley as the emblem of chivalry, the representative of traditional England and her institutions, the 'righteous knight' of the established order. The last stanza of the second canto deploys Fitzgerald's aesthetics of unionism succinctly. As the poem states 'a rescued people's prayer to heaven' is what Wellington has brought back to Spain; a distinct belief that law and order win when in contact with treason and treachery. The author renders Wellesley as the son of Erin, but the shield of England. What mattered to the author was Wellington's defence of England's institutional order enforced via the unionist mindscape which formed part of the author's discourse of the ascendancy:

And, oh! when full the heart o'erflows,
 And pleasure tastes the tide that glows,
 Bid grateful thought that chief recal,
 Who guarded from inglorious fall.
 And, Wellington, for thee be given
 A rescued people's prayer to heaven!
 While succour'd Europe hails thy name,
 And, conscious, feels its friendly flame!
 Yes; Erin's son, and England's shield!
 Be thine, enshrined in victory's fane,
 Thine a world's vows, till freedom yield,
 And valor wake no more at glory's strain!

For the Galway-born John Wilson Croker (1780-1857), Wellington represented more than a hero in the making and their personal relationship had extra-literary considerations. Croker stood for the archetypal Anglo-Irish

character whose influence seeped through different levels of both Irish and British societies after the act of union. In Croker the politician and poet were not in disagreement. After moving to Cork, he got acquainted with French culture and society at 'a school kept by French émigrés, where he acquired a good training in the French language - and also, no doubt, a distinct aversion to Revolutionists.'¹⁰ As a confirmed unionist his attitude against revolutionary France was triggered after his first visits to London, when he was getting ready for the bar.

On his return to Dublin he produced written work on the state of Irish affairs and literary life, creating 'great local commotion' with his views on the Irish stage.¹¹ The extent to which the Anglo-Irish affairs affected Croker was first explained in depth in a much-quoted pamphlet called *A Sketch of the State of Ireland, Past and Present* (1808) 'which remained alive through several decades, during which it ran through more than twenty editions.'¹² Due to Croker's success with the publication of the *Sketch* the political establishment formed so high an opinion of Croker that he obtained a recommendation and was appointed Chief Secretary for Ireland, when Sir Arthur Wellesley was sent to the Peninsula as commander in June 1808. As a result, 'a relation between Wellesley and Croker was thus established which grew into intimacy and lasted through life.'¹³ Wellesley's campaigns in the Peninsula introduced Croker to producing unionist political propaganda and pamphlet literature with the Spanish conflict as background.

The genesis of *The Battles of Talavera* (1809) stems from Wellington's opposition to the French at Talavera on 27-28 July, 1809. Croker's long composition, around 750 lines, first appeared anonymously in the following month of August in Dublin published by M.N. Mahon, previous editor of Croker's *Sketch*. The poem was conceived as political propaganda rather than a literary piece because 'in the gloomy and critical days of 1809, it was not unfitting either to write a patriotic poem or to praise Wellington', what adds, in fact, 'extraliterary considerations'.¹⁴ The poem ran through four Dublin editions in the course of a few weeks and moved to London with the help of the publisher of *The Quarterly Review*, John Murray, who introduced the composition to Walter Scott, whose connection with Croker was established in an article in *The Quarterly*.¹⁵

Nevertheless, the highest praise was sent in a letter to Croker from Badajoz (15 Nov., 1809) in which Wellington admitted reading the poem and added he 'did not think a battle could be turned to anything so entertaining.'¹⁶ Murray's first London edition, the poem's fifth, rapidly sold out, and by the

eighth that same year Croker was encouraged to revise the work by Murray as 'it had been more successful than any short poem ... - extending in circulation far beyond Mr. Heber's 'Palestine' or 'Europe', and even Mr. Canning's 'Ulm and Trafalgar'. Croker's composition was even proving itself 'more popular' than Scott's "Vision of Don Roderick," which had just appeared.¹⁷ In fact, Walter Scott praised it warmly and Robert Southey professed superlative admiration for the poem:

I must not avail myself of your name to cover these *Quarterly* contributions without thanking you for "Talavera" - a poem which has been one of the most successful of modern times, or indeed of any times - and yet not more so than it deserves to be. You have done for Sir Arthur Wellesley what none of his contemporaries could do for Marlborough. I must not wish you leisure to do as much for Earl Wellington; yet I have good hope that he may be destined to achieve victories as splendid in themselves as Blenheim and more important in their consequences - and then perhaps even your avocations will not prevent you from finding time to celebrate his career.¹⁸

The poem recalls many newspaper pieces on the Peninsular War although Croker himself acknowledged in the 8th London edition 'greater part of the poem reminds Scott's 'Marmion', in particular the battle of Flodden. A first critical approach to Croker's poem produced in *The Quarterly Review* stated 'the neglect of the forms of versification as well as a punctilious disregard for the rhymes or measurement of stanzas'. After confirming the 'several hasty expressions, flat lines, and deficient rhymes', it goes on to say it is 'the spirit of the poet' that demands the chief attention.¹⁹ Once again the aesthetics of unionism is characterised by a prevalence of content over form.

The poem deploys much newspaper, gazette and pamphlet writing technique, most probably, due to Croker's reception of first-hand information directly from Spain in official dispatches. In this light, many stanzas deal exclusively with military jargon and detailed manoeuvres abound, always bearing in mind Wellington's praise and the superiority of the British and Spanish armies over the French troops:

A fiercer bloodier day.
France, every nation's foe, is there,
And Albion's sons her red cross bear,
With Spain's young Liberty to share,
The fortune of the fray.

The poem recalls the stature of Wellington's feat as the number of French soldiers almost doubled the British forces, a fact that did not prevent a glorious fight. Although the genesis of the poem originated from a blind praise of Wellington, Croker reflects in the poem as well on the widespread criticism on the Duke's figure and campaigns back home:

Even at that moment fierce and dire,
Thy agony of fame!
When Britain's fortune dubious hung,
And France tremendous swept along,
In tides of blood and flame:
Even while thy genius and thy arm
Retrieved the day and turned the storm,
Even at that moment, factious spite,
And envious fraud essayed to blight
The honours of thy name.

It strikes any Croker critic to discover how many editions of *The Battles of Talavera* were rapidly produced and how Croker tried varying his first 'unpolished' composition, probably imbued with much antiquarianism and Spanish patriotic sentiment. But behind it all lie the workings of the aesthetics of unionism, which commencing with a straightforward defence of the unionist mindscape it goes on to incorporate layers of stereotypes and lyric clichés. Therefore, it is significant to approach the 8th edition to discover the incorporation of a highly pastoral new stanza to the poem which introduces the odd presence of a shepherd musing about Spanish ancient glory, chivalry, religious conflict, and historical characters; such as the legendary Cid, all of which disappeared due to war:

There is a brook, that from its source,
High in the rocky hill,
Pours o'er the plain its limpid course,
To pay to Teïo's monarch force
Its tributary rill;
Which, in the peaceful summer tide,
The swarthy shepherd sits beside,
And loitering pours his rustic song
In candence, as it rolls along;
Carol of love or pious chaunt,
Or tale of knight and giant gaunt,
And lady captive held;

Or strains, not fabled, of the war,
Where the great champion of Bivar,
The Moorish pagan quell'd.
But now, no shepherd loiters there -
He flies with all his fleecy care,
To mountains high and far,
And starts, and breathless stops to hear
Borne on the breeze, and to his fear
Seeming at every gust more near,
The distant roar of war.

As Chief Secretary for Ireland Croker realised the importance of Wellington's campaign in the Peninsula, which eventually banished all French claims over Ireland as well. In this light, he quickly produced a short poem entitled 'To Him Who Despairs of Spain', urging the population in general and parliament in particular not to despair of Spain in her difficult ordeal. The general tone of the composition is rigid and strewn with references to the 'love of country' and the injustice of Napoleonic France:

Despair of Spain! - and dost thou dare
To talk, cold plodder, of despair?
Dost thou presume to scan
The proud revenge, the deathless zeal,
The throes that injured nations feel,
Beneath the oppressor's ban;
The pride, the spirit, and the power,
That, growing with the arduous hour,
Ennoble patriot man?

The poem is a brief exposition of Spain's plight as well as the need to defend the last redoubt of traditional Spanish patriotism which acts as an icon for the rest of the European continent. Croker quickly understood that, even if Wellington's praise also meant straight political propaganda on behalf of the imperial government at stake, the European cause had to go through Wellington's victory in the Iberian Peninsula:

Oh, no; tho' France's murderous hand
Should sweep the desolated land,
Revenge will still remain: -
Smother'd, but not extinguish'd quite,
A spark will live, in time will light,

And fire the lengthening train. -
Stung by that pang which never dies,
Enthusiast millions shall arise,
And Europe echo to their cries,
Never Despair of Spain!

The Anglo-Irish discourse around the time of the union was not exclusively furnished with hero and myth creations regarding Wellington due to his participation in the British campaigns on the Continent. The unionist mindset aimed at establishing a more influential link with Britain, which involved the recognition of the British political status, embodied by the institutions of the parliament at Westminster and the crown as well as the adoption of the much revered Burkean traditionalism and social organicism. This political situation was best negotiated through the aesthetics of unionist drama.

For Henry Brereton Code (?-1830), drama writing constituted one of his many occupations besides journalism and song writing. He was one of many Anglo-Irish whose social, political and literary veins intermingled. David J. O'Donoghue recalled Code's participation in two key events around the time of the union; he 'was a government spy during the 98' period, and several payments of money were made him for information in 1802-3.' One of his first political productions was the publication of a version of Robert Emmet's speech from the dock, which he mutilated 'for base purposes, according to the United Irishmen.'²⁰ In *The Insurrection of the Twenty-Third July, 1803*, an attack on Emmet's revolutionary conduct, Code's unionist principles are proclaimed, especially his praise to the throne, country and the loyalty of Ireland:

How glorious and consolatory is the sight! How assuring to virtue!
How acceptable to Heaven! To see the loyalty of Ireland, valorous and strong;
covering, with its hallowed ægis, the throne, and the country;
and opposing an hundred thousand bayonets to the foreign or domestic ruffian,
who shall dare to assail the security of either.²¹

Code's literary contributions are principally found in the second decade of the nineteenth century and particularly during the Napoleonic period he abhorred. His approach to a popular, historical and legendary Spain, transformed into the perfect setting from which to deploy his unionist precepts, was exposed in the 1812 historical drama, 'which had for its object to strengthen the loyal and generous enthusiasm felt by Britons in the cause of Spanish freedom', *Spanish Patriots a Thousand Years Ago*. The play is preceded by a fable which sets the action at the time of Don Pelagio, king of the Spanish Goths, forced to

retire to northern Spain after the invasion of the Moors in the first half of the eighth century. A simplistic reduction of that historical event will highlight the direct clash between two religions, Christian and Moslem, plus the usurpation of the Spanish land which had to be *re-conquered* in a process that lasted almost eight centuries, constituting the 'sole *mythomoteur*' for Spanish identity in what has been known as 'reconquista'.²²

However, Code transforms and *re-writes* Spanish history, as the plot presents forceful changes of intention on the author's side and a simplistic analysis of Code's composition instantly highlights the principal political factions, facilitating their translation into the contemporary historical events in Ireland. Code establishes an analytical parameter, based on unionism, omitting the religious conflict as central to the Anglo-Irish plight. Code's work exalts patriotism under the figure of the king, understood as the defence and praise of the legislative and political institutions which support the reality resulting from the union with Great Britain. Code seemingly transforms history for his own compositional purposes establishing the importance of cultural, ideological and cultural exchange in Ireland. Code intentionally overlooks certain points of interest in the play as he regards Pelagio's final victory as the end of Moorish influence in Spain or the 'total rout of the barbarous invader'²³ setting the action in Salamanca far from Pelagio's historical realm in Asturias, but closer in time to the Duke of Wellington's victory at the battle of Salamanca fought on 22nd July, 1812, exactly two months before the play's first performance at the Lyceum Theatre on 22nd September, 1812.

Code's historical drama is straightforward in the exposition of the main conflicts, as if content simplicity constituted the principal tenet of the aesthetics of unionism. His political unionism enforces an ideal of a unified Ireland in which the high tenets of the free-born man, patriotism and a development of the Burkean organicism of a traditional society are shared, as it is the case with England. Code's praise for England and her society as opposed to a future Napoleonic empire accounts for his defence of Burke's traditionalism, 'a doctrine that ascribes legitimacy to customary or evolved practices and moral beliefs'²⁴ and is established directly when Clara, on her escape from a tyrant father, asks Pedro where the 'island of love and beauty' in which he had encountered love lies:

PEDRO: In England, madam. O! there were spent the happiest of my days the blessing of life enhanced by civil security and political independence.

CLARA: How different the scenes which, perhaps, you are now fated to witness! our nature land the object of foreign violence, or worse, the theatre of civil dissension; - our poor and humble fellow citizens made the suffering instruments of faction and ambition, to be used, broken, and cast away in the contest. (II, ii)

In fact, Code does away with the apparently ambivalent appeal to the founders of Irish republicanism, influenced by the French Revolution, who had looked at the Declaration of the Rights of Man of 1789, which was, however, discarded with the figure of Napoleon as his 'campaigns did, of course, inject a dose of pernicious ambiguity into this principle'. Both the 1798 carnage and the union somehow exacerbated at once a sectarian nationalism and unionism.²⁵ Code chose to strongly despise the former:

SANCHO: What shame that now when most we stand in need of honest union, there should be found amongst us traitors, seeking to distract our councils, and divide our strength! - Would that I had them all under my grinding stone, I would soon bring them to a proper consistence.

ANTONIO: The hand of the despot, if they work their country's fall, will more than satisfy thy wish, and give them just reward. But come, let's onward to the camp, where the yet unconquered relics of Old Spain collect to meet the foe, determined to conquer, or to perish for their country. (I, i)

Images, such as the misuse of the power of the whole mass due to a tyrant's will, as Don Guzman's in the play, boosted by the promises of foreign powers and native revolutionaries, recalls events known and recorded by Code such as the 98' and Emmet's insurrections, which furnish much background to Code's plays. He repeatedly exposed his hatred towards revolutionary uprisings in Ireland, and especially Emmet's insurrection:

From the warning voice of the unfortunate *Emmet*, who might have been a support, and an ornament to society - that voice, which spoke almost from the grave, and seemed assimilating to the energy and inspiration of eternal truth; they will learn to appreciate the character of that enemy whose abandoned emissaries would seduce them from their King, their Country, and their God.²⁶

However, Code's unionist enterprise purports a series of equivocal appropriations aiming at encapsulating much patriotic Anglo-Irish mindscape within the play. In this light, the exchange of both Spanish and Irish historical

events is also accompanied by the ambiguous adoption of significant symbols of the Irish tradition. Thus, when Ramira is repudiated by Don Guzman he approaches Alonzo's patriot camp disguised as a minstrel 'with a harp in his hand' and 'playing a national air'. Within the realm of Spanish iconography the harp does not represent her national essence as it is the case in the Irish tradition. Joep Leerssen recalls how in Thomas Moore's *Irish Melodies* 'the icon of the harp as the true voice of the real Ireland was to gain immense importance.'²⁷ It is not merely coincidental therefore that John Stevenson, who put Code's play into music, might have had a go at Code's choice of the harp as an icon through which the direct reference to Ireland was possible. Accordingly, the unionist maintenance of the harp as symbol of the Irish kingdom after the union of 1800 evinced an interest in a broad *de-Gaelicization* and attendant *Anglo-Irishcization*, curiously adopting former imagery, of an Ireland which partakes of the recently established union. British aid is considered essential for the welfare of the Irish kingdom and her traditions threatened by the danger of a possible French instauration in Spain and later Ireland:

RAMIRA: This harp, with which I fondly associate the memory of our ancient happiness and freedom, would become mute among slaves. Oh, my country! may the voice of thy native instrument, and the song of thy bard, never be silenced by a foreign foe. (II, v)

Pelagio is rescued from his secluded abode in the final scenes, which constitute the play's climax. Code infuses his ideas about independence and legislation through Pelagio, who states how 'feverish' and 'imaginative' independence is. For Pelagio those effervescent revolutionary ideals are but illusions of a few dreamers who do not respect a long-established and flawless order. Deeply imbued with Burkean thought Code contends that the dreams of the French Revolution and the American Independence could not compare with the constitutional tradition of the English kingdom of which Ireland, 'a sinking state', now formed part. Spain, as Ireland, profits from this political status with the institution of the crown embodied in the figure of king Pelagio:

ALONZO: Your virtues to save a sinking state - to uphold the independence of your country.

PELAGIO: Independence, young soldier, is but a name - the phantom of feverish popularity - the dream of warm imaginations - the poetry of legislation! The vigour of my days was sacrificed upon its shrine: I fought, I bled for independence; but where is the generous delusion flown? (II, vii)

Code's anger for anti-unionist sentiment in Ireland springs from a firm opposition to pernicious influence from France and revolutionary Jacobinism counteracted by a strong belief in the Anglo-Irish move towards the welfare of Ireland after the union:

PELAGIO: If she [Spain] fall, she falls by her own dissensions; by her turbulent spirit, which she calls the love of freedom. Every unfledged visionary, every ignorant mouthing demagogue, can urge her to her ruin, and excite her to high the achievement of resistance to the laws, and ingratitude to her friends. She disgusts liberty by her caprices! The goddess, frightened by her frantic devotion, has withdrawn the chaste vigour of her spirit, and left her to herself. - Ungrateful people! (II, vii)

The only plausible outcome for Code is the much repeated union against the French tyrant:

PELAGIO (*To Ramira.*): Thou, my preserver, here! Come, then, I may yet be profitably devoted to my country. O, sacred name! which arouses all that is noble in my nature, and teaches me that individual feeling should never be opposed to public good. Spain! Spain! be your sons united as they are brave, and in vain shall the invading tyrant attempt to rob you of your freedom! (II, vii)

Code understood the welfare of the institutions which were created after the union was rooted in a united military power. Code's song 'Sprig of Shillela',²⁸ which partakes of the literature of manners in its description of Donnybrook fair and the merry behaviour of the stock Irishman, summarises what furnished the Anglo-Irish mindset and discourse. Code moves from love and Ireland into international politics after the union. His song comprises all that could be claimed by republicans, Catholics and Protestants, embodied in the union of Great Britain and Ireland and epitomised in iconography that is contained to be enforced in clearly unionist propaganda. The first stanza praises Patrick's land and encourages the union of land and iconography. References to the three rivers of England, Scotland, and Ireland and the subsequent flowers symbols of the rose, thistle and shamrock encapsulate a concoction of appropriations within the aesthetics of unionism:

Long life to the land that gave Patrick his birth,
To the land of the oak, and its neighbouring earth,
With a sprig of Shillela and shamrock so green:
May the sons of the Thames, the Tweed, and the Shannon,

Thrash the foes that would plant on their confines a cannon;
United and happy at Liberty's shrine,
May the rose and the thistle long flourish and twine
Round the sprig of Shillela, and shamrock so green.

Code's appeal to all kinds of Irish to join the imperial army has recourse to ancient Gaelic mythology and Spain. Their legendary ancestral link of the first Irish peoples and mythic Spain, through the 'Milesian tide', was rhetorically used to take part in the Peninsular War with a united army commanded by Wellington to free Spain from the French yoke:

Nore here shall the wish of an Irishman end,
All the wide world round he will stand by his friend,
With his sprig of Shillela, and shamrock so green:
May the Milesian tide which still floats in his veins,
Swell high at the clank of his forefather's chains;
And may WELLINGTON brave, a true son of the sod,
Find freedom for Spain - for her Tyrant a rod,
In a sprig of Shillela, and shamrock so green.

This brief approach to popular Spanish legend, history and culture undertaken by three Anglo-Irish unionist authors has recalled the deep preoccupation shown in their attempt to integrate what furnished their Anglo-Irish discourse and literary production shortly after the union of 1800. Even if their approach to Spain 'did not appeal to the new concept of history and origin, folk and country exposed by nationalism at the time child of the Romantic movement.'²⁹ Instead, strongly influenced by their reverence to England, they brought along with them Anglo-Irish tinges, through which they referred to grave political issues such as patriotism, understood as the 'love of country' a praise of the country's institutional order, unionism, the culmination of a patriotism engulfed by the British institutional reality, and an incomplete religious integration. Popular Spain facilitated somehow the establishment of a setting in which they could display their views to stock-characterisation, the creation of new heroes, such as Wellington, as well as deploy their ideological mindset about tradition, social order, and the necessity of the new political status after the union. Their Anglo-Irish unionist enterprise constituted a new reversal in what had been considered the traditional Irish approach to a legendary, historical and contemporarily popular Spain of former times. It was probably these authors, who best enforced, reversed and eventually appropriated an image and concept of the Spanish in Ireland that would not be repeated again.

Notas

- ¹ James Kelly, 'The origins of the act of union: an examination of unionist opinion in Britain and Ireland, 1650-1800', *Irish Historical Studies*, 25: 99, (1987), pp. 236-63.
- ² Charles Townshed has recently approached the state of the union during the nineteenth century in *Ireland. The 20th Century*, (London: Arnold, 1999).
- ³ D. George Boyce analysed the response of public opinion after the union and around the granting of Catholic Emancipation in 'Trembling solicitude. Irish conservatism, nationality and public opinion, 1833-86' in D.G. Boyce, R. Eccleshall, V. Geoghegan, eds., *Political Thought in Ireland since the Seventeenth Century*, (London: Routledge,) 1993, pp. 124-145.
- ⁴ An overall view of unionist practices in the British Isles has been advanced in S.J. Connolly, ed., *Kingdoms United? Great Britain and Ireland since 1500. Integration and Diversity*, (Dublin: Four Courts Press, 1999).
- ⁵ Thomas Bartlett, 'Protestant nationalism in eighteenth-century Ireland' in M. O'Dea & Kevin Whelan, eds., *Nations and Nationalisms: France, Britain, Ireland and the Eighteenth-century Context*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 335, (Oxford: Voltaire Foundation, 1995), pp. 79-88. This brief study was widened by Jacqueline Hill in her *From Patriots to Unionists. Dublin Civic Politics and Irish Protestant Patriotism 1660-1840*, (Oxford: Clarendon Press, 1997).
- ⁶ One of the latest contributions to tracing the dénouement of Protestantism and identity in the British Isles is Tony Claydon and Ian McBride, eds., *Protestantism and National Identity. Britain and Ireland c. 1650-c. 1850*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).
- ⁷ Marianne Elliott, *Partners in Revolution. The United Irishmen and France*, (New Haven & London: Yale University Press, 1982), p. 366.
- ⁸ The front-page of *Spain Delivered (In Two Cantos)* states he had been the authors of a previously written tale, *The Spaniard*, which partially accounts for his popularity.
- ⁹ A colossal monument dedicated to this battle dominates the central square of Vitoria-Gasteiz today.
- ¹⁰ Marion F. Brightfield, *John Wilson Croker*, (Berkeley: University of California Press, 1940), p. 4.
- ¹¹ Leslie Stephen, ed., *Dictionary of National Biography*, Vol. XIII, (London: Smith, Elder & Co., 1886), p. 124.
- ¹² Marion F. Brightfield, p. 52.
- ¹³ *Dictionary of National Biography*, Vol. XIII, p. 124.
- ¹⁴ Marion F. Brightfield, p. 268.
- ¹⁵ *The Quarterly Review*, Vol. II, August and November, (London: John Murray, 1809), ART. XVII, p. 426.
- ¹⁶ *Dictionary of National Biography*, Vol. XIII, p. 125.
- ¹⁷ Marion F. Brightfield, p. 269.
- ¹⁸ Letter of March 27, 1812 (Morgan Library), *Ibid.*, p. 270.
- ¹⁹ *The Quarterly Review*, Vol. II, ART. XVII, pp. 426-433.
- ²⁰ David J. O'Donoghue, *The Poets of Ireland. A Biographical Dictionary. (with Bibliographical Particulars) In Three Parts*, (London, 1892), p. 40.
- ²¹ [Henry Brereton Code], *The Insurrection of the Twenty-Third July, 1803*, (Dublin,

[1803]), p. vi.

²² John A. Armstrong, *Nations Before Nationalism*, (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982), p. 69-75.

²³ Henry Brereton Code, *Spanish Patriots a Thousand Years Ago*, (London 1812), p. viii.

²⁴ Frederick G. Whelan, *Edmund Burke and India. Political Morality and Empire*, (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1996), p. 299.

²⁵ Richard Kearney, 'The Irish heritage of the French revolution: the rights of the people and the rights of man', Barbara Hayley and Christopher Murray, eds., *Ireland and France, a Bountiful Friendship: Literature, History and Ideas*, (Gerrards Cross: Colin Smythe, 1992), pp. 30-46.

²⁶ [Henry Brereton Code], *The Insurrection of the Twenty-Third July, 1803*, (Dublin, [1803]), p. viii.

²⁷ Joep Leerssen, *Remembrance and Imagination. Patterns in the Historical and Literary Representation of Ireland in the Nineteenth Century*, Field Day Monographs 4, (Cork: Cork University Press, 1996), p. 59.

²⁸ The song was part of Code's historical and musical drama *The Russian Sacrifice* first performed at Crow Street in 1813.

²⁹ Renate Zoellner, *William Wordsworth. Politikari eta Poeta*, (Bilbao: Einseucarrean, 1988), p. 80.

CAPÍTULO V

LA PRIMITIVA EXISTENCIA DE UNA CULTURA HISPANO-IRLANDESA: ¿HISTORIA, LITERATURA O CULTURA POPULAR?

Ramón SAINERO
UNED. Madrid

Si hace unos años se me hubiera invitado a asistir a una conferencia con este título hubiera pensado que tendría ante mí a un estudioso lleno de ilusión que nos iba a hablar de los castros gallegos, de los primitivos pueblos celtas de Hispania, de Viriato, de Numancia, ... para terminar hablando de escritores como Álvaro Cunqueiro o Pardo Bazán.

Hoy en día, no obstante, este título me parece posible, y sin hablar de los castros, de Viriato o de Cunqueiro, deseo ofrecer un estudio en el que voy a ir sumando distintas piezas hasta intentar completar un todo. No voy a entrar en el campo de la arqueología, que no es el mío, pese a los últimos e importantes hallazgos encontrados, entre otras cosas porque la brevedad de este artículo me lo impide. Mi deseo es ofrecer en un resumen de no más de 7 páginas, 20 minutos, una serie de documentos de diferentes manuscritos, algunos tan antiguos como es el s. vii. a C., que serán las piezas o fragmentos que deseamos unir en este trabajo (La teoría se encuentra desarrollada en su totalidad en mi libro *The Celtic-Scythians of the Irish Manuscript Leabhar Gabhála* (ed. Maunsel, Dublín-Washington de próxima aparición).

Todo empieza con una serie de manuscritos irlandeses escritos en gaélico y recopilados de otros más antiguos alrededor del año 1100, los especialistas consideran que básicamente pertenecen a textos escritos sobre "vellum" desaparecidos en la actualidad y que fueron escritos entre el s.vii y el ix d. de C.. Afortunadamente los monjes irlandeses parte de estos escritos los recopilaron en textos como son *Los anales de los Cuatro Maestros*, *Los Annals de Clonmacnoise*, *Libro de Lecan*, *Libro de Ballymote* y el *Libro de las invasiones*.

Estos manuscritos nos hablan de un pueblo venido de la lejana Escitia que después de asentarse temporalmente en diversos puntos del Mediterráneo, entre ellos Egipto, llega a la Península Ibérica y después de numerosos combates con las tribus existentes logra crear allí un reino. Brath sería el jefe victorioso de la conquista y el primer rey del nuevo país. Al morir Brath dejó el reino a su

hijo Breoghan (Breogán), quien fundaría la ciudad de Brigantia (se supone que próxima a la actual A Coruña) y una torre próxima al mar, quizás la primitiva Torre de Hércules. Uno de los hijos de Breogham, Golamh, se había embarcado rumbo a Escitia para pasar cierto tiempo con sus familiares al otro lado del Mediterráneo, a su vuelta a España Breoghan había muerto y el reino estaba a punto de sucumbir ante la fuerza de sus enemigos. Golamh demostrando ser un hábil estratega y acompañado de hábiles y curtidos guerreros lograría convertirse en el terror de sus adversarios logrando derrotar a todas las tribus enemigas y siendo por ello llamado desde entonces Milidh (guerrero), y convirtiéndose en el nuevo rey de Brigantia. Este es a “grosso modo” el argumento que nos ofrecen los manuscritos irlandeses primitivos sobre este tema.

La existencia de Milidh y del mismo Breogán como figuras históricas también aparece en la obra de G. Keating *Foras Feasa ar Éirinn*. Keating (*Historia de Irlanda*, xviii). Un libro de indiscutible valor al decirnos que Breogán como rey de los hispanos aparece en un antiguo manuscrito escrito por un caballero francés llamado Lobhaois y citado por Edward Grimston, libro que no ha llegado a mis manos. Sabemos que Keating se basó en manuscritos hoy desaparecidos y de ahí la gran importancia que puede tener su obra en la actualidad pese a que su contenido en gran parte sea puramente mitológico:

La crónica general de España que fue escrita por un caballero francés llamado Lobhaois, tal y como leemos en la obra de Edward Grimston, página 3, dice que el primer rey que obtuvo la soberanía de toda España fue una persona llamada Brigus, quien construyó muchos castillos, y es el que en el Libro de las Invasiones es llamado Breoghan, abuelo de Mil de España; y de él vienen los llamados brigantes.¹

También Keating² nos dice que la ciudad de Braganza en Portugal debe su nombre al escita Bratha, padre de Breoghan. Y el pueblo de los brigantes que se asentó en el norte de Inglaterra, en las zonas del que fue posteriormente el reino anglo-sajón de Northumbria, debería su nombre a Breoghan. Los brigantes por lo tanto habrían navegado desde España a las Islas Británicas después que los hijos de Mil, el clan de los milesios hubieran conquistado Irlanda. Posteriormente una de sus ramificaciones, el clan descendiente de Breoghan, los brigantes, habría pasado de Irlanda a Gran Bretaña. Dos escritores primitivos nos dicen que todo ello es cierto, dos escritores estudiados y citados de nuevo por Keating. Me refiero a Thomaisius quien en su *Diccionario de Latín* nos dice que los brigantes eran de origen irlandés:

Thomaisius en el Diccionario de Latín, que ha escrito, dice que los

brigantes, es decir, los descendientes de Breoghan eran una tribu irlandesa.³

Otro autor, esta vez español, Florianus del Campo hace la misma afirmación que Thomasius, llegando todavía más lejos al decir que eran de origen español:

Un autor español llamado Florianus del Campo, coincide con las fuentes irlandesas, dice que los brigantes eran de origen español, y que desde España fueron a Irlanda, y desde Irlanda a Gran Bretaña.⁴

Para Heródoto los escitas eran un pueblo que se extendía desde la desembocadura del Danubio hasta más allá del mar Azov. Se considera que vinieron del centro de Asia y a partir del s. VII a. de C. se asientan en las llanuras al norte del Mar Negro, llegando a fundar un poderoso imperio que extendería sus fronteras desde el Cáucaso hasta Persia y Egipto, llegando a controlar la Península de Anatolia, y elaborando una cultura notablemente elaborada para su tiempo como demuestran las joyas y ornamentos de oro encontrados en las tumbas de sus reyes y nobles. Su debilitamiento llegaría al ser derrotados por los medas, a los que llegaron a dominar, y posteriormente relegados a los territorios del Mar Negro. Con la llegada de nuevos pueblos asiáticos antes de la Era Cristiana los escitas del mar Negro se sienten aprisionados entre dos fronteras en constante peligro por lo que algunos de sus clanes comenzarán una emigración hacia el oeste. Las posibilidades de que esta emigración terminara en la Península Ibérica nos la ofrece indirectamente Schulten cuando nos comenta la presencia de los persas, vecinos de los escitas e incluso algunas veces sometidos a un mismo rey, en España pese a considerar que la palabra persas podría tener un error de grafía y quisiera decir mejor Tersas, o sea Tartesios, admite que otros escritores clásicos afirman la presencia de persas e incluso escitas en España:

Plinio n.h. 3, 8 (de Varrón), cita en su lista de los pueblos que inmigraron a España, después de los iberos, que constituyen la capa más antigua, a los Persas, y después a los Fenicios, Celtas y Cartagineses.⁵

El elemento hispano en los escritos celtas, en especial el caligáfico, tiene un apartado que no deja de producir grandes sorpresas y respuestas sin contestar hasta el momento. Los escritos celtas en la Península Ibérica, como sabemos por las monedas y broncees escritos en dicha lengua, usaron los signos de escritura iberos. Y aquí es donde encontramos nuestra primera gran sorpresa, no porque los celtas usaran el alfabeto ibero para escribir su lengua, sino por las relaciones de este primitivo alfabeto hispano, o por lo menos sus signos de escritura, con

el alfabeto rúnico conocido y usado por los pueblos primitivos europeos y en Irlanda de forma especial. Para algunos especialistas la primitiva escritura usada por los iberos y los celtas en España tendría su origen en los signos fenicios traídos a la Península Ibérica por sus comerciantes que llegaron a partir del s. viii a de C.⁶ E incluso antes. La idea de que el alfabeto ibero es un desarrollo del fenicio se puede prestar a controversias, por lo que debemos de hacer algunas matizaciones.

Sabemos que un alfabeto jónico ya era usado en la ciudad de Miletus en el s. v a. de C, alfabeto que más tarde sería el usado en gracia con 24 caracteres. Los habitantes del sur de Hispania sabemos por Estrabón que poseían una cultura escrita milenaria, será la Turdetania por la que discurre el río Betis, lugar con composiciones poéticas y crónicas históricas además de una expresión escrita que muestran una civilización muy avanzada para su época:

Estos son los tenidos por más cultos de entre los iberos, puesto que no sólo utilizan escritura, sino que de sus antiguos recuerdos tienen también crónicas históricas, poemas y leyes versificadas de seis mil años según dicen. También los otros pueblos iberos utilizan escritura, cuyos caracteres no son uniformes, como tampoco es una la lengua.⁷

Schulten considera una de las noticias más importantes que tenemos de la España Antigua este descubrimiento. Si esto fuera cierto nos podemos encontrar por lo tanto con la literatura y las leyes escritas más antiguas de Occidente:

Mientras las tribus iberas no consiguieron poseer jamás una literatura, de tal modo que aún en la época imperial España, fuera de Andalucía, la más latinizada, es pobre en literatos, los Tartessos poseían, según noticia de Estrabón (página 139), una escritura y anales, epopeyas y leyes redactadas en forma métrica de seis mil años de antigüedad. Esta es una de las noticias más importantes que poseemos sobre la antigua España y un testimonio seguro, de la cultura espiritual más antigua de Occidente⁸.”

Tenemos un alfabeto existente en el sur de la Península Ibérica en el s. vii C. en lo que fue el primitivo reino o región de Tartessos. Dicho alfabeto ofrece los caracteres que posteriormente aparecerían en las inscripciones iberas y celtas. Su origen fenicio y su también posible relación con el griego es un tema que ha sido ya muy discutido, la influencia fenicia y la griega en el alfabeto hispano parecen evidentes, pero también pueden existir otras posibles influencias en sus orígenes que no han sido consideradas debidamente hasta el

momento.⁹

Ateniéndonos a los estudios de Eugene O'Curry, tanto en el *Libro de Lecain* como en el *Libro de Ballymote* aparece un fragmento adscrito a Roughné Rosgadach, hijo del rey Ugainé sobre la peregrinación de los antepasados de Mil desde su salida de Egipto y llegada a Irlanda:

“La lengua y la construcción de este fragmento contiene, hasta donde yo puedo juzgar, evidencias de una remota antigüedad; y esto fue, no tengo duda, preservado en las primitivas crónicas de *Teamar*, lo mismo que también en el *Libro de Drom Sneachta*”.¹⁰

“The language and construction of this piece bear, as far as I am able to judge, evidences of a very remote antiquity; and it was, I have no doubt, preserved in the ancient chronicle of Teamar, as well as in the Book of Drom Sneachta.”

Si la información que estos manuscritos nos ofrecen es cierta nos encontraremos con una historia y cultura escritas en Irlanda antes de la Era Cristiana. En el año 40 d. C., también según el *Libro de Ballymote*, tendría lugar el reinado de Conchobar MacNessa rey del Ulster, a cuyo servicio en los relatos literarios combatiría el héroe Cuchulainn. De esta época tendríamos una de las primeras gramáticas de la primitiva lengua gaélica y algunos restos de ella, ateniéndonos a los estudios de O'Curry, aparecen en el *Libro de Lecan* y en el *Libro de Ballymote*. Lengua que tendría afinidades notables con el hebreo, el griego y el latín:

“Existe en los *Libro de Ballymote* y *Lecain*, lo mismo que en otros, una antigua huella de la gramática de la lengua gaélica; comparándola en alguna medida con la las lenguas hebrea y griega, pero más particularmente y más copiosamente con el latín. Esta Huella se divide en Cuatro Libros”.¹¹

“There is extant in the Books of Ballymote and Lecan, as well as others, an ancient track on the Grammar of the Gaedhelic Language; comparing it, to some extent, with the Hebrew and Greek Languages; but more particularly and copiously with the Latin. This Track is divided into Four Books.”

Según dichos manuscritos la autoría del primer libro se adscribe a Fenius Farsaidh, que como sabemos los escribas primitivos lo consideran uno de los antepasados de los milesios o Hijos de Mil de España, el segundo al poeta y druida Amergin hijo de Mil de España, el tercero al poeta Ferceirtné y el cuarto a Cennfaeladh el Sabio. Entre el primer libro y el último existirían más de mil años de diferencia en las fechas de su composición; la existencia de Fenius y Amergin según el *Leabhar Gabhála (Libro de las Invasiones)* es anterior del año mil de la Era Cristiana, y según estos manuscritos mencionados la muerte

de Cenfaeladh la sitúan en el año 678 d. de C.¹². Los restos de esta antigua gramática los tenemos en una recopilación del s. ix d. de C. presumiblemente el recopilador de esta la última versión que poseemos fue Cormac MacCullinan, rey y arzobispo de Cashel en el s. ix. O'Curry se lamentaba de que el conocimiento de dicha gramática en su época era prácticamente inexistente:

“Verdaderamente creo y no estaría equivocado si dijera que no hay más de tres escritores de gramáticas irlandesas, o más bien compiladores, vivos actualmente, que alguna vez la leyeron, o incluso alguna vez oyeron hablar de ella”.¹³

“Indeed I believe I would not be in error if I should say that there are not three Irish Grammar writers, or rather compilers, now living, who ever read it, or even ever heard of it.”

Por los estudios realizados sabemos que en el s. xii a. C. existía ya un tráfico importante entre la Península Ibérica y el Oriente Medio. Tartessos se considera que es citado en el Antiguo Testamento como lugar cierto en la época de Salomón hacía finales del año 900 a. C.¹⁴, por lo que este enclave en el sur de Hispania podemos considerarlo como existente en el año 1000 a. C. , pese a que hasta el s. vi no tengamos evidencias realmente fundadas de su posible existencia. Estrabón nos dice que el meda Harpago, sucesor de Ciro rey de los persas, llegando con su ejército desde el Asia oriental habría hecho huir a los griegos de Focea en el Asia Menor, estos griegos durante cierto tiempo se asentarían en Tartessos protegidos por el rey de aquel lugar, Argantonio que reinaría en Tartessos, entre el 630 y el 550 a. de J. C.¹⁵, a la muerte de Argantonio Tartessos empezaría su decadencia. Para Schulten, pese a los muchos puntos oscuros y no compartidos de sus teorías, ateniéndose a sus estudios de las obras de Avieno y Estrabón, llega a la conclusión que antes del año 600 a. C. los celtas se habían asentado en la orillas del río Guadiana siendo Argantonio un nombre celta:

Los Cempsí eran, por consiguiente, Celtas o Germanos, y llegaron a España con la Gran emigración celta antes del año 600 a. de J. C.. Como vecinos del reino de Tartessos, al parecer los celtas derivaron el nombre del rey Argantonio de la palabra argant, que significa plata, en el sentido de “rey e la plata.”¹⁶

La posibilidad de mostrar en su totalidad el trabajo que nos ocupa no es posible. No obstante su desarrollo, como he dicho anteriormente, aparece en su totalidad en mi libro anteriormente citado.

Notas

- ¹ Keating, libro II, xviii, lns. 600-606.
- ² Keating, libro II, xviii, lns. 580-599.
- ³ Keating, libro II, xviii, lns. lns. 1069-170.
- ⁴ Keating, libro II, xviii, lns. lns. 1071-1074.
- ⁵ Adolf Schulten: *Tartessos*, p. 35.
- ⁶ Richard J. Harrison: *Spain at the dawn of History*, p. 140.
- ⁷ Estrabón: *Geografía*, Libro III, 1, 6.
- ⁸ Schulten: *Tartessos*, p. 229.
- ⁹ En mi libro *La huella celta en España e Irlanda* ofrezco un estudio detallado de la evolución de los alfabetos primitivos en especial del alfabético tartésico y de su posible relación con las runas.
- ¹⁰ E. O'Curry: *On the Manners and Customs of the Irish*, vol. II, pp. 50-51.
- ¹¹ E. O'Curry: *On the Manners and Customs of the Irish*, vol. II, p. 51.
- ¹² E. O'Curry: *On the Manners and Customs of the Irish*, vol. II, pp. 53-54.
- ¹³ E. O'Curry: *On the Manners and Customs of the Irish*, vol. II, pp. 54.
- ¹⁴ Shulten: *Tartessos*, p. 31.
- ¹⁵ Heródoto: *Historia*, Libro I, 163.
- ¹⁶ Shulten: *Tartessos*, p. 208.

CAPÍTULO VI

THE PLAYBOY OF THE WESTERN WORLD: UN HÉROE POPULAR.

M.^a Elena JAIME DE PABLOS
Universidad de Almería

Christy Mahon, el protagonista de la obra dramática de John Millington Synge: *The Playboy of the Western World* (1907), es aclamado como héroe por los habitantes de un pueblo remoto del condado de Mayo (al oeste de Irlanda) cuando llega buscando amparo tras asestar un golpe letal a su padre. Lo hace en defensa propia, cuando éste, el Viejo Mahon, le quiere imponer, guadaña en mano, un matrimonio concertado con la Viuda Casey: “una cosa terrible, del otro lado de los montes, con cuarenta y cinco años y más de treinta arrobas, coja y tuerta y una de esas que andan con viejos y jóvenes, a lo que sea”¹, pero, eso sí, con fortuna suficiente para hacer que los últimos años del anciano no conozcan penurias, porque “tendría la casa de la viuda para vivir y su dinero para emborracharse”².

Es bien conocido que la historia del parricidio que Synge recoge en *The Playboy of the Western World* se sustenta en la crónica que le relató un anciano de las Islas Aran:

Me habla a menudo de un hombre de Connaught que mató a su padre con una azada cuando estaba dominado por la pasión, y a continuación escapó a esta isla y se entregó a la merced de algunos de los nativos, de quienes se dice era pariente. Lo escondieron en un agujero -que el viejo me ha enseñado- y lo mantuvieron allí a salvo durante semanas, aunque la policía vino a buscarle y el propio hombre podía oír sus botas machacando las piedras sobre su cabeza. A pesar de la recompensa que se ofreció, la isla fue insobornable y después de muchas dificultades se pudo embarcar al hombre para América.³

Añade Synge a continuación que el impulso de proteger al criminal era práctica universal en el oeste de Irlanda, debido a la asociación que establecía la población de esta zona geográfica entre la justicia y la odiada jurisdicción inglesa y, sobre todo, a la creencia de que una persona no comete una injusticia a menos que se encuentre bajo la influencia de una pasión irrefrenable que le conduzca a

la enajenación momentánea. De ahí que los moradores de estas tierras estimen que si un hombre ha matado a su padre y padece la tortura del remordimiento, no ha de ser cargado con ninguna otra pena, porque argumentan: “¿Mataría alguien a su padre, si fuera capaz de evitarlo?”⁴

Esto último explicaría que, en *The Playboy*, la comunidad proteja al parricida, pero no el hecho de que convierta a Christy Mahon en héroe. Christy, procedente de la región de Munster, sin un pasado conocido que revele sus flaquezas y con confesiones personales que introducen hazañas poco frecuentes en la historia de la localidad, inicia una carrera ascendente hacia la popularidad. Los lugareños, que viven una realidad mediocre, insulsa, carente de alicientes y repetitiva, acogen a Christy como el salvador que les redimirá del tedio existencial. Como indica Non Worrall en su prólogo de *The Playboy*, le profesan simpatías porque conocer a una celebridad les hace sentirse importantes⁵.

Este joven que rompe sus cadenas de forma violenta, enfrentándose a las leyes civiles (que penalizan el homicidio) y las divinas (que además de condenar el asesinato, obligan a honrar al padre), es admirado igualmente por varones y por féminas, que anhelan el vigor y la valentía demostradas por el parricida.

Los hombres le profesan admiración, no disociada del sentimiento de miedo, por la acometividad que exhibe en la lucha mortal que libra contra el padre, porque como dice el tabernero Michael James Flaherty: “Un joven valiente es la joya del mundo y un hombre que ha partido a su padre por la mitad de un solo golpe demuestra tener la valentía no de uno, sino de diez hombres valientes”⁶. Las mujeres le adoran, además de por su valor, por el dominio del verbo que despliega, comparable, según Pegeen Mike (la hija del tabernero), al de uno de los más reputados poetas gaélicos del siglo XVIII, Owen Roe O’Sullivan.⁷

No obstante, Christy Mahon no es una celebridad ni un héroe desde el comienzo de la obra, sino que se observa en él una transformación de lo que el padre califica “el más estúpido, el más cretino de los hombres”⁸ a lo que Pegeen considerará el “único galán de Occidente”⁹. Seamus Deane revela la causa que propicia tal cambio: “Christy accede a la fama y a la Gloria por su elocuencia.”¹⁰

Esto es, Christy se gana a su audiencia con la palabra. La gente le escucha con un interés morboso y una fascinación inusitada, y él satisface su curiosidad con una descripción detallada del parricidio en la que lo magnifica dando cualidades heroicas a su “hazaña”:

CHRISTY [dramatizando]: Y con esto salió el sol de entre las nubes y el verde del monte me brilló en la cara y va él y levanta la guadaña y me dice “Dios tenga piedad de tu alma” me dice. “O de la tuya” le digo yo alzando la escardilla.

SUSAN: ¡Qué historia!

HONOR: Y qué bien la cuenta.¹¹

El muchacho tímido y asustadizo del principio que ronda “por las bardas” y en lugar de hablar “aúlla” como un perro¹² se convierte en héroe extrovertido, locuaz y heroico porque construye una imagen magnificada de sí mismo que no sólo acaba por creérsela él como podemos comprobar al leer afirmaciones tales como: “un tipo tan valiente y tan fuerte como yo...”¹³, “voy montado en la ola de la Buena suerte y es un privilegio para cualquiera guárdame en su casa”¹⁴; sino que además consigue que se la crean los demás. Como decía Wilde: “Muchos jóvenes se inician en la vida con un don natural para la exageración, que si es nutrido por un medio afín o por la imitación de los mejores modelos, puede llegar a ser algo realmente grande y maravilloso.”¹⁵

Sin duda, esta comunidad de Mayo constituye un medio afín, es más, quienes le prestan atención van contribuyendo con pequeños añadidos al engrandecimiento de su historia personal. Por ejemplo, Pegeen, con la sola observación de sus pies y ponderación de su nombre, le imagina perteneciente a una familia noble francesa o española, cuando, en verdad, es hijo de campesino:

PEGEEN: [de pie a su lado, mirándole con delectación.] Debes haber tenido gente importante en tu familia, con esos pies tan pequeños y delicados y con ese nombre que parece propio de los grandes de Francia y España.”¹⁶

Como indica Una Ellis-Fermor, la conversión de Christy en un personaje heroico depende tanto de sí mismo como de las contribuciones que aporta voluntariosamente la comunidad, compuesta por individuos tan expertos y productivos en el arte de la fantasía como el protagonista¹⁷. De ahí que asevere que *The Playboy* “toma como tema el desarrollo de la fantasía en la mente individual y en la colectiva”¹⁸. Seamus Deane, opina que la comunidad contribuye a forjar la figura del héroe porque necesita una tabla de salvación¹⁹ con la que sobrevivir a tanta monotonía.

Si bien es cierto que todos contribuyen a conformar la nueva identidad de Christy, la persona que más aporta en este sentido es Pegeen. El refugio

que ella le proporciona, la admiración que le profesa y el amor que le dispensa fortalecen su ego, al tiempo que le colman de felicidad. A su lado se atreve a confesar: “me va a dar compasión de Dios Nuestro Señor, sentado en soledad por siempre en su trono de oro.”²⁰ Esto sumado a las ofrendas de alimentos de las muchachas (Susan Brady, Honor Blake y Sara Tansey), además de la propuesta de esponsales con la que le sorprende la Viuda Quin, le llevan a concluir: “estoy pensando yo ahora si no habré sido un imbécil durante todos estos años por no haber matado antes a mi padre.”²¹

Asimismo, su heroísmo se afianza con las sucesivas victorias en los juegos locales (carreras, saltos, tiros de piedra, danza) que le dan seguridad y mayor firmeza. Invicto, la gente ensalza por las calles su indiscutible superioridad y, en un alarde hiperbólico, le otorga el título de “campeón del mundo”.²²

Socialmente, Christy ha pasado de ser un hombre errático y solitario a ser un hombre que desean tener bajo el techo las mujeres de mayor carácter del pueblo: Pegeen Mike y la Viuda Quin. Asimismo, ha saltado de la marginalidad a la popularidad, de la soledad a la compañía y de las sombras a la luz. En lo que atañe a lo personal, ha dejado de ser alguien “que no hace más [...] que decir sandeces”²³ para ser “un tío cabal”²⁴ y ha olvidado su inicial falta de autoestima para recrearse en su nueva identidad. Por esto, frente al espejo, un elemento que refleja la opinión que de él tienen los demás, se dice a sí mismo²⁵: “Ya sabía yo lo hermoso que era, y eso que el espejo que teníamos allí [casa paterna] era capaz de afear la cara de un ángel.”²⁶

Pero, ¿por qué esa precipitación en erigir a un hombre ordinario en héroe? George J. Watson cree que Synge hace que la comunidad del condado de Mayo se apresure en concebir a Christy como a un superman para ridiculizar la tendencia hacia el culto al héroe, tan extendida en la sociedad irlandesa, sobre todo con el auge del nacionalismo, como agente psicológico compensatorio ante el complejo de inferioridad de Irlanda por su patente sumisión política.²⁷

Añade Watson que la idea de la transformación o transfiguración milagrosa o repentina perméa la mitología nacionalista porque largos siglos de desilusión y fracaso han provocado en los militantes nacionalistas una sensación de desagrado ante procesos lentos que requieran de trabajo continuado para alcanzar una meta.²⁸

Christy, como héroe popular, sale reforzado no sólo por sus propios actos o palabras, sino por la comparación de estos con los actos y las palabras de los que le rodean, especialmente con los de Shawn Keogh. Una comparación que evidencia que el protagonista aventaja a cualquiera en espíritu, valor,

imaginación, locuacidad y agresividad.

Esta última “virtud” se manifiesta a través de la violencia física y verbal que derrocha, aunque no es el único personaje que lo hace. Una violencia, según G. J. Watson, que no debe ser repudiada, sino más bien elogiada como causa o efecto de energía²⁹ o, según M^a Ángeles Toda Iglesia, fuente de espectáculo y diversión, cuando actúa “como generadora de una de las emociones fuertes necesarias para evadirse de lo cotidiano.”³⁰

En efecto, la descripción del acto violento de Christy, dar muerte al Viejo Mahon, constituye ambas cosas, por un lado, una explosión de energía, por otro, un recurso para el entretenimiento de cuantos le escuchan que no se cansan de hacerlo vez tras vez. Pero, la violencia brutal que entraña la obra, señala G.J. Watson, no es pura invención sacada de lo abstracto por el escritor, sino que éste simplemente refleja la observada en las zonas rurales de Irlanda, originada por la crudeza, la ignorancia y la depauperación existentes en estas áreas.³¹ Y como muy bien apunta Robin Skelton, en la brutalidad de estas poblaciones, Synge vio “la vitalidad que la civilización moderna había minimizado con codificaciones morales.”³²

Si un parricidio le encumbra rápidamente, otro vendrá a destronarlo con la misma celeridad. Ascenso y descenso se producen en menos de veinticuatro horas. Tan pronto como aparece, con sed de venganza, el Viejo Mahon, un personaje que representa el estereotipo del irlandés según los británicos: “Paddy el homínido, violento, borracho, pobre y supersticioso”³³, se revela que lo relatado por Christy ha sido un embuste, a saber, que no ha acabado con la vida de su padre. Por tanto, no ha demostrado ser más valiente que los demás, ni hallarse en una situación diferente a la de ellos.

Como consecuencia, Christy es abochornado y vituperado por el pueblo, además de apaleado por el padre que, no sólo quiere resarcirse, sino también forzarle a regresar a casa. Asombrosamente, contra todo pronóstico, Christy se rebela y vuelve a agredir mortalmente al padre para demostrar que no está dispuesto a someterse a ninguna autoridad, tampoco la paterna, y que es capaz de convertir lo relatado al pueblo en realidad, es decir que es, al fin y a la postre, “todo un héroe.”³⁴

Para su desdicha, en esta ocasión cae en desgracia. Los testigos de la agresión comprenden “la enorme diferencia que hay entre una historia de coraje y valentía y una acción sucia y horrible,”³⁵ Christy deja de ser héroe para tornarse criminal y, en calidad de tal, es atado a la espera de que llegue la policía. Ahora

es nuevamente un proscrito, pero más maduro y más entero que al principio de la obra. En lugar de menguarse ante la tortura con brasas de Pegeen o ante el castigo capital que le aguarda, se crece, y en su resistencia enérgica al cautiverio se siente “totalmente encantado consigo mismo.”³⁶ Empleando palabras de Joseph Campbell, “no es necesario decir que el héroe no sería héroe si la muerte lo aterrorizara; la primera condición es la reconciliación con la tumba.”³⁷

No nos deja de sorprender que el aclamado por acto de sangre, luego sea condenado por ese mismo acto. El mensaje implícito parece ser que tales manifestaciones de violencia extrema se toleran siempre y cuando sean cometidas en otro lugar y en otro tiempo. En esta línea afirma Seamus Deane:

“El heroísmo real nunca está en el aquí y en el ahora, sino que siempre está en el pasado de la mente.”³⁸

En su situación de apresamiento es una suerte que el padre resucite por segunda vez. Sin muerte no hay castigo y Christy, libre, puede abandonar el pueblo junto al progenitor (antes “amo” y ahora, vencido dos veces, “sirviente”) proclamando: “desde hoy soy el vencedor de todas las peleas.”³⁹ El viejo Mahon, sin rencor y henchido de orgullo por el arrojido exhibido por su vástago, se congratula de lo acontecido en aquel lugar del condado de Mayo y se propone narrarlo: “Vamos a tener buena vida por delante, contando las villanías de esta tierra y la junta de imbéciles que la habitan.”⁴⁰

En conclusión, Christy ha sufrido una metamorfosis, ha dejado de ser un muchacho sin personalidad para convertirse en un hombre asertivo, con determinación y deseos de llevar una vida mejor y nada servil. Y se lo debe principalmente, como el mismo reconoce, a la comunidad: “Diez mil bendiciones caigan sobre todos vosotros, que me habéis convertido, después de todo, en un tío cabal.”⁴¹

No obstante, una vez más, el proceso de autorrealización implica la exclusión social, en cuanto que conlleva saltarse determinadas reglas del código de conducta establecido. Traicionado, abandona la comunidad, y antes de que caiga el telón, concluye Deane, ha desaparecido de la historia para entrar en la leyenda.⁴² Christy se ha marchado al país de nunca jamás para deleitarse con los frutos de su autorrealización.⁴³

Por el contrario, la comunidad no ha mejorado, no ha superado ninguna etapa, no ha aprendido ninguna lección, y queda más desolada que al principio de la obra porque la única esperanza de albergar un héroe en la localidad se

ha desvanecido. Quien más siente la ausencia del héroe es Pegeen, que ha perdido toda posibilidad de casarse por amor y se lamenta de haber dejado escapar a Christy que tiene “ese hablar de poeta y esa valentía de corazón”⁴⁴, para resignarse al matrimonio concertado con Shawn Keogh “que apenas vale lo que un espantapájaros, sin arrojo ni valentía ninguna, que no sabe decir cosas bonitas ni delicadas a una mujer.”⁴⁵

Notas

¹ J. M. Synge. 1983 (1907). *El Galán de Occidente (The Playboy of the Western World)*. Trad. Aurelio Sahagún. En Corina J. Reynolds (ed.) *Teatro Irlandés*. London: Methuen, p. 160.

² Op. cit., p. 160.

³ J. M. Synge. 2000 (1907). *Las Islas Aran*. Barcelona: Alba Editorial, p. 85.

⁴ Op. cit., pp. 85-86.

⁵ J. M. Synge. 1986 (1907). *The Playboy of the Western World*. London: Methuen, p. 16.

⁶ J. M. Synge. *El Galán de Occidente*, p. 217.

⁷ Op. cit., p. 56.

⁸ Ibid., p. 197.

⁹ Ibid., p. 233.

- ¹⁰ Seamus Deane. 1985. *Celtic Revivals: Essays in Modern Irish Literature 1880-1980*. London: Faber and Faber, p. 59.
- ¹¹ J. M. Synge. *El Galán de Occidente*, p. 161.
- ¹² Op. cit., p. 117.
- ¹³ Ibid., p. 144.
- ¹⁴ Ibid., p. 216.
- ¹⁵ Oscar Wilde. 1991 (1891). "The Decay of Lying". En *The Complete Works of Oscar Wilde*. London: Collins, p. 973.
- ¹⁶ J. M. Synge. *El Galán de Occidente*, p. 138.
- ¹⁷ Una M Ellis-Fermor. (1939). *The Irish Dramatic Movement*. London: Methuen, p. 176.
- ¹⁸ Op. cit., p. 175.
- ¹⁹ Seamus Deane. *Celtic Revivals*, p. 53.
- ²⁰ J. M. Synge. *El Galán de Occidente*, p. 207.
- ²¹ Op. cit., p. 151.
- ²² Ibid., p. 198.
- ²³ Ibid., p. 181.
- ²⁴ Ibid., p. 232.
- ²⁵ De ahí que su imagen le parezca distorsionada en el espejo del hogar paterno, cuando su padre opina de él que "no hace mas que mentir en los corrillos, decir sandeces y pasarse la mitad del día tumbado en las cercas con la tripa al sol? (Ibid., 181).
- ²⁶ Ibid., p. 153.
- ²⁷ George Joseph Watson. 1979. *Irish Identity and the Literary Revival*. London: Croom Helm, p. 74.
- ²⁸ Op. cit., p. 74.
- ²⁹ Op. cit., p. 62.
- ³⁰ María Ángeles Toda Iglesia. 2002. *Héroes y Amigos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 36.
- ³¹ George Joseph Watson. *Irish Identity and the Literary Revival*, p. 54.
- ³² Robin Skelton. 1971. *J. M. Synge and His World*. London: Thames and Hudson, p. 57.
- ³³ George Joseph Watson. *Irish Identity and the Literary Revival*, p. 17.
- ³⁴ J. M. Synge. *El Galán de Occidente*, p. 225..
- ³⁵ Op. cit., p. 228.
- ³⁶ Ibid., p. 230.
- ³⁷ Joseph Campbell. 1984 (1949). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, p. 316.
- ³⁸ Seamus Deane. *Celtic Revival*, p. 61.
- ³⁹ J. M. Synge. *El Galán de Occidente*, p. 232.
- ⁴⁰ Op. cit., p. 232.
- ⁴¹ Ibid., p. 232.
- ⁴² Seamus Deane. *Celtic Revivals*, p. 58.
- ⁴³ Seamus Deane. 1998. "Irish Theatre: A Secular Space?. *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*. Volume 28. Number 1. Spring/Summer.I, p. 167
- ⁴⁴ J. M. Synge. *El Galán de Occidente*, p. 208.
- ⁴⁵ Op. cit., p. 213.

CAPÍTULO VII

LA CULTURA POPULAR COMO FUENTE DE SUBVERSIÓN EN LA OBRA DE PATRICK MCCABE

José Ramón PRADO PÉREZ
Universidad Jaume I de Castellón

Patrick McCabe es uno de los escritores irlandeses contemporáneos que se ha destacado en los últimos años por la originalidad de su producción novelística, como acredita el que haya recibido el premio literario Irish Times/Aer Lingus, por su novela *The Butcher Boy*, en 1992, con la que fue finalista del premio Booker Prize, repitiendo nominación en 1998, por *Breakfast on Pluto*.

Lo que hace de este autor una voz distintiva dentro de la narrativa irlandesa contemporánea, así como de la literatura en lengua inglesa, es su aproximación a uno de los temas definitorios del género novelístico, como sería la exploración de la disgregación del ser humano y su degradación, que se complementa con una de las líneas argumentales de moda en la literatura anglo-irlandesa: la crisis de la masculinidad en el marco de una sociedad en proceso constante de evolución y cambio frenético. Se sugiere, por parte de McCabe, que el concepto de identidad masculina está sufriendo una reconceptualización, tras perder su estabilidad en una sociedad que interroga y cuestiona su posición central dominante. Esta preocupación temática entronca directamente con la percepción sobre la crisis y pérdida de valores en el período posmoderno, caracterizado este por el cuestionamiento de cualquier discurso hegemónico.

A esto, McCabe añade la recuperación de la cultura popular como medio de transmisión cultural válido en nuestra sociedad, una vez que las diferencias entre las nociones de alta y baja cultura se han visto difuminadas en el presente momento histórico. De esta manera, las obras de este autor constituirán un intento de combinar tales espectros de la cultura, para así tratar de resolver o, cuando menos problematizar, la dicotomía política intrínseca en esa división. Para McCabe, el énfasis reside en la opción híbrida o mestiza, en la que las preocupaciones temáticas clásicas, asociadas con la novela, se exploran a partir de su reelaboración por medio de la introducción de elementos de la cultura popular. Las construcciones culturales propias o populares se reconceptualizan para convertirlas en un medio de subversión capaz de trascender la alienación social promovida desde las instituciones de poder. Para ello, en términos generales,

el autor recurrirá a los tropos característicos de la ficción posmoderna, como la fragmentación narrativa (simbólica de la fragmentación de la personalidad) la parodia y la metaficción, así como la intertextualidad cultural.

La aparición de la cultura popular en los textos de McCabe se manifiesta de dos formas principales: las alusiones a la cultura popular como forma de vida de los personajes e indicativa de la naturaleza de las historias que se relatan; y la cultura popular como parodia al nivel de composición, es decir, la utilización paródica de las técnicas de la literatura de fórmula en la composición literaria. La primera modalidad, podría argumentarse que sustituye en el panorama de la literatura anglo-irlandesa al subgénero narrativo de la novela realista de clase trabajadora, de gran arraigo desde la época Victoriana, y que se revitaliza durante los años cincuenta y sesenta del siglo veinte en forma de realismo social. En este sentido, se podría considerar la inclusión de los motivos de la cultura popular como la actualización del realismo a la novela de los jóvenes de clase media a partir de los años setenta. Sin embargo, la hibridización o mestizaje entre la cultura popular y la literatura denominada “seria” no se producirá de manera sistemática hasta la década de los años noventa.

En un intento de encontrar una explicación a la popularidad del género de terror, Andrew Tudor (1997) desarrolla una hipótesis de carácter cultural que podría ser extrapolada al conjunto de la cultura popular, así como a los modelos híbridos de literatura que han surgido en la etapa literaria posmoderna anglo-irlandesa de los años noventa. Para Tudor (1997: 459-60):

... the appeal of particular features of the genre is understood in relation to specified aspects of their socio-historical context. Accordingly, the model that such analyses presuppose about the satisfactions that horror affords its consumers is in some contrast to that proposed in psychoanalytic theories, where emphasis is often on releasing repressed affect or indulging deep-seated sado-masochistic desires. The mechanism of pleasure found here is more active, proposing that social agents recognize in texts features of the everyday world of social experience, transmuted perhaps, but none the less pleasurable in their sense of familiarity and relevance... if late twentieth-century horror [and other popular genres] is distinctively ‘paranoid’, its appeal lies in the fact that such paranoia is perceived by spectators to gell with particular features of modern life. Furthermore, the act of genre-recognition itself is part of the process of making sense of the social world, a source of shared frameworks through which we come to understand, among other things, what is fearful and what it is to be frightened.

Se puede argumentar que, además de constituir un modo de reconocer y dar sentido a las estructuras socio-culturales que nos rodean, la cultura popular también actúa como un elemento naturalizador de las ideologías, tendente a la homogeneización y la difuminación de las mismas. Sin embargo, se debe expresar la validez de la propuesta de Tudor (1997:460) en el sentido que se encamina hacia un modelo “cognitivo y constructivista”, como él mismo reconoce: “Elements of the fiction resonate, as it were, with features of the social experience of its consumers”, a pesar de que este autor no llegue a presentar una articulación política abierta que cuestione y problematice esa “experiencia social de sus consumidores.”

Patrick McCabe constituye un ejemplo paradigmático de cómo los escritores abordan las tensiones y contradicciones de la literatura popular desde una perspectiva que combine las posiciones esencialistas y constructivistas sobre el género en cuestión. Por un lado, la presentación de conceptos e ideas que preocupan al imaginario colectivo se realiza mediante el recurso a los géneros populares, por las razones de relevancia y familiaridad aducidas por Tudor, y que coinciden, como ya se ha expuesto, con la necesidad de revitalizar y actualizar la novela en su concepción y representación de la realidad. Por otra parte, la popularización de la novela debe tratar de evitar el efecto sancionador de la realidad y presentar sus ideas de tal manera que las mismas se perciban por el lector de forma problematizada. En este sentido, las rupturas narrativas llevadas a cabo por McCabe en sus obras pretenden proyectar de manera simbólica, como reflejo de la realidad social, la disgregación y estado de crisis del individuo, para lo cual la fragmentación narrativa se presenta como un reflejo de la fragmentación social, desde el momento que las novelas de McCabe parodian, de manera recurrente, los modelos de realidad establecidos. De manera simbólica, el escritor se convierte en un disidente social, cuyo estilo tiende a desviarse del realismo, hacia la fantasía y la incongruencia, proponiéndose una subversión desde dentro del propio sistema que permita eludir la incorporación por parte del mismo.

En la novela *Breakfast on Pluto* (1998), McCabe propone un juego narrativo de diferentes niveles y complejidad: como se anuncia en una nota inicial, el título proviene de una canción pop de 1969: “*Breakfast on Pluto* was a UK chart hit for Don Partridge in 1969”, con lo que el autor posiciona al espectador y al texto dentro de las obras marcadas por la cultura popular, mientras que, por otra parte, la disrupción narrativa para evitar la identificación realista se consigue mediante el recurso de la metanarración. El protagonista, Patrick Braden, indica al lector que lo que va a leer constituye el diario de su vida, escrito por prescripción facultativa. De esta manera, el libro, que contiene

la narración de otro libro, a modo de *mise en abîme*, reflejará el dilema existencial del personaje principal, un hombre que, en realidad, desea ser mujer y, para cumplir su deseo, se escapa al exuberante y liberado Londres de los años 1970, donde ejercerá como travesti. Esto, unido al hecho de padecer como víctima los atentados terroristas del IRA en aquella época, le produce un derrumbamiento psicológico, que lo lleva a la situación del presente del relato: Patrick relata, por medio de su diario, los acontecimientos que han destrozado su vida, abocándolo a una existencia patética, marcada por su condición de travesti de segunda clase que ejerce la prostitución en el barrio londinense de Kilburn y debe asistir a sesiones de psicoterapia. Se trata de una tematización explícita de la crisis de la masculinidad, cuyo resultado es la neurosis ante la desestabilización de los pilares identitarios del personaje.

La contextualización histórica de la novela adquiere una relevancia especial, pues se trata de la etapa en la que se consolida la cultura pop en Gran Bretaña y se pone de moda el movimiento musical juvenil de la subcultura “glam”. En este sentido, los hechos históricos constituyen el elemento enmarcador de la historia personal del personaje Patrick Braden, que él mismo, por medio de su diario personal se encarga de reescribir de manera pop. Por lo tanto, su experiencia emocional y la historia externa no se pueden separar en la narración, proporcionando una versión de la historia que se corresponde, específicamente, con la percepción personal del momento histórico que se está viviendo como testigo presencial, más que con una presentación fiel y distanciada de la realidad. La visión de la política por parte de este personaje podría resumir su actitud hacia la vida y el contexto social en el que se desenvuelve: “I, of course, was much too preoccupied with my own personal revolution to be bothered with anything so trivial.” (*Breakfast on Pluto*, 22) Una afirmación que tendrá su eco irónico más adelante, cuando se vea envuelto en los atentados terroristas del IRA en Londres. En cualquier caso, la incapacidad de Patrick para combinar las esferas de lo público y lo privado satisfactoriamente contribuirá a su destrucción personal, en lo que constituiría un caso de inadaptación que se desliza desde un extremo al otro del espectro social.

Como el mismo Braden reconoce, su participación en los atentados terroristas es una pura invención para impresionar a su psiquiatra, ya que, realmente, los ha sufrido como una víctima más. El capítulo 37 “Busy Men Prepare to Blow Up London and Get Pussy into Trouble” es un ejemplo de cómo el protagonista mezcla los hechos históricos con su reconstrucción personal, bajo los efectos de un desmoronamiento psicológico en la cárcel: la descripción de los momentos de preparación de los terroristas, previos al atentado, se presentan como una fantasía de Patrick, no exenta de tintes eróticos y de parodia de la

masculinidad de los terroristas. De hecho, la idea de la masculinidad ligada a los conceptos de violencia y heroicidad tiene su parodia en este y el capítulo 39, “It’s Bombing Night and I Haven’t Got a Thing to Wear”, en el que Pussy, apodo de trabajo de Patrick, se imagina ser la líder del grupo terrorista, y cuya máxima preocupación consistirá en qué ponerse para la ocasión.

En su novela previa *The Butcher Boy* (1992), se explora de manera similar, en este caso desde la perspectiva de la niñez, el tema de la presión social ante la diferencia, y la esquizofrenia resultante. En esta obra, la perspectiva infantil constituye uno de los elementos definitorios de la victimización del personaje; y la utilización de la cultura popular por el mismo presenta una doble vertiente positiva y negativa. Por un lado, la televisión, los comics, los héroes de las películas de vaqueros, etc., actúan como un refugio en el que el protagonista, Francis, consigue evadirse de la realidad de su existencia, rodeada de un ambiente social totalmente negativo: su padre, un músico frustrado y alcohólico que maltrata a su mujer; su madre, con un desequilibrio mental que le lleva a pasar temporadas en “el garaje”, como el protagonista denomina al centro de salud mental; y la presión social del pueblo, ejemplificada en la figura de la señora Nugent y las mujeres de la tienda de ultramarinos. Por otra parte, el modelo de evasión tomado de la cultura popular se convierte en la guía de conducta en sociedad de Francis Brady, alejándolo y alienándolo de cualquier integración en la misma. Tales modelos de conducta no aportan una pauta satisfactoria y válida para afrontar la vida en comunidad, por lo que le hacen perder el contacto con el mundo exterior. La sensación de claustrofobia e irrealidad se agudiza por el hecho de que toda la acción de la novela se desarrolla dentro de la mente de Francis, a modo de psiconarración, fuertemente focalizada en la crisis de locura que sufre este joven. Esta característica entronca directamente con su incapacidad para relacionarse, sin ser violento, con las mujeres del relato, en lo que representa el motivo de la crisis de la masculinidad, de la que este personaje es víctima inconscientemente.

De hecho, como el joven Brady reconoce, la pérdida de la televisión, que constituía su forma primordial de entretenimiento, desencadena el caos posterior de su vida: “It was all going well until the telly went. Phut.” (*The Butcher Boy*, 9) o “There wasn’t much I could do then I got fed up watching the birds hop along the garden wall so I went off up the street. I said to myself well that’s the end of John Wayne” (*The Butcher Boy*, 10). Así pues, el incidente de la televisión lo deja ocioso para poner en práctica los comportamientos de sus héroes, ya que no puede sublimarlos a través de su identificación pasiva, mediante la lectura o el visionado. El elemento popular se articula en esta novela en su doble faceta de contención, actuando como una forma de atenuar la aparición de las

conductas antisociales, y de refuerzo de los patrones que se le presentan a este chico, sin la mediación de una interpretación o explicación. Adicionalmente, la televisión educa a Francis para convertirse en un ente pasivo que no puede afrontar la convivencia social, pero que absorbe acriticamente unas enseñanzas que transforma en violencia, a falta de otros modelos conductuales.

En *The Butcher Boy*, la perspectiva se establece como el proceso de reconstrucción de la memoria por parte de un Francis adulto que ha pasado por el manicomio, pero desde el punto de vista del niño, para así conseguir una sensación de causa/efecto, por la cual se narra el proceso que ha llevado al protagonista a su situación actual; sin embargo, el final del libro propone una situación ambigua en la que la superación del determinismo de su entorno familiar no queda resuelta satisfactoriamente. Lo que pide el Francis adulto cuando sale de su aislamiento es significativo: “Is there anything you want, says the doc. Yes, I said, the Beano Annual and a trumpet... so now I have a trumpet and if you could see me I look just like dad going round the place in my Al Capone coat.”¹ (*The Butcher Boy*, 214) Igualmente, el último epígrafe presenta al protagonista cabalgando hacia el horizonte, en lo que constituye una parodia más de la cultura popular, concretamente de los finales de las películas de vaqueros, pero con la particularidad de que se recupera una imagen que revierte al personaje a su pasado infantil:

... the two of us started hacking away together beneath the orange sky. He told me what he was going to do when he won his money then I said it was time to go tracking in the mountains, so off we went, counting our footprints in the snow, him with his bony arse clicking and me with the tears streaming down my face. (*The Butcher Boy*, 215)

De manera simultánea a la progresión de la locura del joven Francis, la narrativa se hace cada vez más fragmentaria, para indicar su estado mental y la disgregación de su personalidad, que tiene su acción paralela en el trasfondo histórico que McCabe utiliza para este relato sobre la inmersión en la locura: la locura de los hechos históricos, en concreto, la crisis de los misiles de Cuba, enfatiza la sensación de irrealidad y fractura social, de la que Francis sería una consecuencia y reflejo al mismo tiempo.

La nota laudatoria ficticia del comienzo de *Mondo Desperado* (1999) constituye un buen ejemplo de las intenciones de Patrick McCabe en cuanto a la utilización de la cultura popular de manera crítica:

A lot of people have said to me lately: ‘In all seriousness, Pat - what

do you think of these stories of Phildy's? Are they based on his own experiences or what?' To that, I would say that the answer is - yes and no. There is no way, for example, that Phildy would have anything to do with the blowing up of student priests, or the filming of young girls in their pelts... All he is doing is listening to the stories he hears around him and turning them into literature. And what literature! (*Mondo Desperado*, ix)

La dualidad y ambigüedad entre la ficción y la realidad quedan articuladas en esta cita, para que el lector adquiriera una distancia crítica que le permita afrontar la lectura de estas narraciones, asumiendo que se trata de ficciones que circulan por la sociedad, como parte de la realización simbólica de ciertos comportamientos e ideologías, y que, por tanto, son susceptibles de ser evaluadas y cuestionadas. En este sentido, la distorsión de la literatura popular es llevada al extremo de lo grotesco, por McCabe, para conseguir una parodia del propio género y de los discursos ideológicos sexistas, violentos, racistas y discriminatorios, en general, que aparecen en este tipo de literatura. El humor desempeña un papel fundamental en la disrupción del género popular, en contraste con la seriedad de los relatos populares, lo que facilita un efecto de distanciamiento con capacidad para activar la capacidad crítica del lector. La nota en la solapa de la edición en tapa dura de *Breakfast on Pluto* (1998) describiría este mecanismo de manera precisa, aplicable a las obras de McCabe analizadas:

Breakfast on Pluto is a horrifying, intensely disturbing and brilliantly funny novel, a ride from the depths of personal despair and fear to the heights of sordid glamour. As ever, McCabe instinctively recreates those feral times, describing, with fearsome exactitude and breathtaking insight, the violence that lies at the heart of the twentieth century.

Es precisamente en ese choque de lo cómico y lo violento y horrible, en donde se encuentra la parodia y la revisión de un género, al que se utiliza y se subvierte simultáneamente para conseguir un comentario crítico en torno a la literatura y la sociedad actuales.

En conclusión podríamos afirmar que las técnicas utilizadas por McCabe en sus novelas seguirían la división propuesta por Bourdieu (en Storey 1994: 447) con respecto a la cultura popular y la alta cultura, en un intento de combinar ambas y, así, salvar las dificultades y problemas implícitos en cada una de estas manifestaciones:

It is as if the 'popular aesthetic'... were based on the affirmation of the continuity between art and life, which implies the subordination of form to function. This is seen clearly in the case of the novel and especially the theatre, where the working-class audience refuses any sort of formal experimentation and all the effects which, by introducing a distance from the accepted conventions (as regards scenery, plot, etc.), tend to distance the spectator, preventing him from getting involved and fully identifying with the characters (I am thinking of Brechtian 'alienation' or the disruption of plot in the *nouveau roman*).

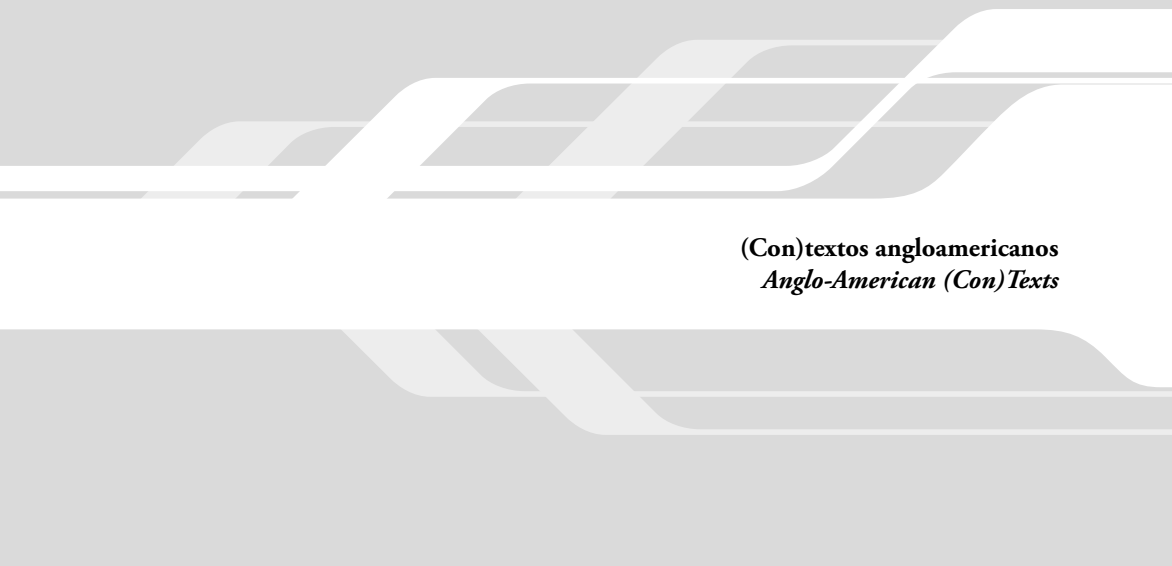
Para conseguir la síntesis, McCabe hace visibles al lector, de manera explícita, los mecanismos de composición, pero, especialmente, de recepción que la novela en cuestión presentará como condicionantes de esa lectura, o como Bourdieu (en Storey 1994: 449) afirma: "Any legitimate work tends in fact to impose the norms of its own perception and tacitly defines as the only legitimate mode of perception the one which brings into play a certain disposition and a certain competence." En el caso de McCabe, tales normas de percepción se abren y se multiplican para que la legitimación se produzca después de haber mostrado el proceso de deslegitimación de la narrativa, presentando al lector diferentes posibilidades interpretativas que rompan el cierre narrativo característico de la literatura popular y del género realista.

BIBLIOGRAFÍA

- BELSEY, Catherine. *Critical Practice*. London: Routledge, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. "Distinction and the Aristocracy of Culture". En: *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. John Storey (Ed.). Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1994. Pp. 444-454.
- MCCABE, Patrick. *Breakfast on Pluto*. London: Picador, 1998.
- MCCABE, Patrick. *Mondo Desperado*. London: Picador, 2000 (1999).
- MCCABE, Patrick. *The Butcher Boy*. London: Picador, 2001 (1992).
- STOREY, John (Ed.). *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- TUDOR, Andrew. "Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre". En: *Cultural Studies* 11 (3), 1997, pp. 443-463.

Notas

¹ El *Beano* es un comic británico para jóvenes, de gran popularidad, cargado de contenidos violentos, en el que aparece el personaje de Dennis the Menace, una especie de Jaimito, gamberro, que aterroriza al barrio. Sin duda, el modelo por el que se rige Francis. Los paratextos también hacen referencia al mundo del comic: la portada de la edición en tapas blandas de 2001 [1992] muestra algunas escenas del chico transformado en personaje de comic, mientras que la estética de la portada hace referencia a las ediciones de literatura popular de los años 1960.



(Con)textos angloamericanos
Anglo-American (Con)Texts

CAPÍTULO VIII

THE MOVIES IN AMERICAN CULTURE: CONTROLLING ENTERTAINMENT IN AMERICA, 1930-1968

Gregory D. BLACK
University of Missouri-Kansas City

Born in American cities at the turn of the century, entertainment films quickly transcended ethnic, class, religious, and political lines to become the dominant institution of popular culture. Paradoxically this tremendous popularity worried many people who believed that instead of reinforcing traditional values, films were promoting sexual promiscuity, corrupting the values of hard work (by glorifying criminals), and mocking the sanctity of home, church and state. The mass appeal of movies, moral guardians argued, meant that film content had to be controlled. Advocates of censorship quickly succeeded in establishing a number of state and municipal censorship boards, the legality of which the United States Supreme Court upheld in 1915.¹

It was to prevent a proliferation of these organs of censorship, and to clean up the image of the industry caused by a series of sex scandals in the early 1920s, that the industry created a trade association in 1922. The newly formed Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), hired Will Hays, the architect of Warren Harding's presidential victory, as its spokesman.²

Hays was a perfect choice. His roots were solidly middle-western, his politics conservatively Republican, his religion main-stream Presbyterian, and he was "passionately opposed to state interference with business."³ During his first eight years as head of the trade association he used his political base in the Republican Party to fend off censorship bills in the states and Congress. He worked hard at sanitizing the off-screen image of the industry and established a cooperative spirit among the fiercely competitive movie companies. Under his stewardship Hollywood became the unquestioned leader in the production of popular entertainment. In 1922 Hollywood averaged 40,000,000 paid admissions per week; by 1928 the figure stood at 65,000,000; and in 1930 hit a record 90,000,000! Foreign revenues reflected a similar growth.⁴

While he was promoted as the "Czar" of Hollywood in reality he was a

paid employee of the industry. As a public relations spokesman and organizer Hays was an unqualified success; as a censor he was a failure. Headquartered in New York, he was far removed from the production studios in Hollywood and he never won real power to control the content of films. In 1924 he introduced "The Formula" which pledged the industry to blacklist voluntarily "objectionable" plays, novels and stories from the screen. Three years later the industry adopted a formal list of "Don'ts and Be Carefuls," a complication of suggestions from state censorship boards. It also established a Hollywood office, the Studio Relations Department, to work with producers to voluntarily remove offensive material from films during the production process.

But none of this worked and Hays was constantly dogged by protests from religious and civic leaders who claimed that films were still "immoral." Alarmed at an increasing divorce rate, a rise in juvenile delinquency, and a general flaunting of traditional values by young men and women, the self appointed guardians of morality held the movies directly responsible for what they saw as America's moral collapse. Yet the movies were more popular than ever.

The problem Hays faced was perplexing. With the general public, the movies were a way of life. Rather than protesting the content of films, they flocked in record numbers to the box-office, the only kind of public reaction the industry understood. Yet complaints from the pulpits and the censors continued unabated throughout the 1920s. The advent of sound films late in the decade simply complicated the situation. Now, instead of exaggerated pantomime film stars used dialogue. Men and women openly discussed their love affairs on the screen, criminals bragged about their crimes and politicians spoke cynically about the important issues facing the government. This new openness delighted movie fans and infuriated the moral guardians who intensified their demand that government regulate this powerful medium of communication. What Hays needed was some mechanism that would allow the movies to continue to attract huge numbers of paying customers while at the same time mute the protests of a very vocal, but influential minority.

In 1930, the Catholic Church offered Hays the solution he was searching for—a Catholic code for movie morality. It was written by Father Daniel Lord, a professor of dramatics at St. Louis University and sponsored by Martin Quigley, a staunch lay Catholic and owner and publisher of the industry trade journal, *The Motion Picture Herald*.

The basic premise behind the code was that "no picture should lower

the moral standards of those who see it.” Recognizing that evil and sin were a legitimate part of drama, the code stressed that no film should create a feeling of “sympathy” for the criminal, the adulterer, the immoral or the corrupter. No film should be so constructed as to “leave the question of right or wrong in doubt.” Films must uphold, not question or challenge the basic values of society. The sanctity of the home and marriage must be upheld. The concept of basic law must not be “belittled or ridiculed.” Courts must be shown as just and fair, police as honest and efficient and government as protective of all people. If corruption were a necessary part of any plot, it had to be limited -a judge could be corrupt but not the court system; a policeman could be brutal, but not the police force. Interestingly, Lord’s code stated that “crime need not always be punished, as long as the audience is made to know that it is wrong.” What Lord wanted films to do was to illustrate clearly to audiences that “evil is wrong” and that “good is right.”⁵

The Code was adopted with little fanfare by the industry in 1930 and served as the foundation for industry regulation until the adoption of the ratings system in 1968. Adopting the code made good economic sense. While the industry was booming at the box-office in 1930, the financial structure of the industry was always fragile. Any major interruption in the cash flow from the box-office or from the bankers could bring the movie house of cards tumbling down. With American Catholics making up around twenty percent of the population, and with that population heavily concentrated in America’s largest cities, the industry was especially sensitive to Catholic opinion. The industry likewise needed a steady flow of loans to finance its 500 plus features a year. Catholic threats to pressure bankers, combined with their implied threat of box office pressure, were not lost on Hays or the corporate headquarters in New York.

But adopting the code was much easier than enforcing it with the rigor that Catholics, censors and critics would demand. Between 1930 and 1933 the industry faced a rapidly declining box office as the American depression hit the film industry with same fury it hit other American industries. Attendance declined from a high of close to 100 million a week in 1930 to a mere 60 million a week by 1933. Profits tumbled and many studios faced bankruptcy. In an effort to keep afloat the industry produced films that, while certainly not immoral, infuriated critics.

No film genre illustrated the split between popular entertainment and moral guardians more than the gangster film. In the early 1930’s a series of flashy gangsters -Edward G. Robinson in *Little Caesar* (1930), James Cagney

in *The Public Enemy* (1931), and Paul Muni in *Scarface* (1932) -murdered their way to the top of the gang world and to the top of the box office charts. Penetrating the dangerous, but seductive, urban underworld, movie gangsters spoke colorfully, their guns barked out their own form of law. They flaunted the traditions of hard work, sacrifice, and respect for institutions of authority. These films generated such interest that fans flocked to see weak imitations such as *Hatchet Man* (1932), *Blonde Crazy* (1931), and *Blondie Johnson* (1933) starring Joan Blondell as a machine-gun totting head of a gang.

Despite the fact that gangsters were almost always killed in the last reel of the film, concerned citizens worried that gangster movies taught disrespect for the law. Walter Lippmann, an astute observer of American culture, wrote in the early 1930s that in his opinion the damage of gangster movies was done long before the criminal was handcuffed. "The damage is done," he claimed, "when the gangster [is] shown in splendor, wearing magnificent clothes and riding around in great limousines."⁶ The warden of Sing Sing agreed. He stated unequivocally that "prisoners have told me that crime pictures started them on their course."⁷ In Houston, *The Chronicle* claimed the film industry had infected the public with a plague of "bedroom, liquor, gangster and criminal themes."⁸

Father Lord felt betrayed by the rash of gangster films that flooded the screen in this short three-year period. He told Hays that it didn't matter how well the movies treated gangsters. In his opinion, gangsters had to be banned from the screen.⁹

So did pictures starring Mae West. In 1932 West emerged in Hollywood as the woman who best epitomized the sexual revolution of the past decade. West was kept by no man, did not need nudity to suggest sexuality, and both delighted and infuriated moviegoers with the way she flaunted tradition.

As a stage performer in 1926, her Broadway production of *Sex* brought notoriety and a ten-day jail sentence for obscenity. Undeterred by what she considered bluenose repression, she followed with another smash hit, *Diamond Lil*. Hays immediately branded it unsuitable as a subject for a film. But in 1932 Paramount Studios, fighting off bankruptcy and desperate for a hit, brought West to Hollywood. In a special ruling the MPPDA Board of Directors gave Paramount permission to film *Diamond Lil* a story the studio released under the title *She Done Him Wrong* (1932).

Audiences loved West's humor and within months she was starring again

in *I'm No Angel* (1933). *The Motion Picture Herald* declared West one of the box-office champions of 1933. Her popularity was as strong in small town rural America as it was in the so-called sophisticated urban areas. The experience of D. W. Fiske, owner-manager of the Fiske Theater in Oak Grove, Louisiana best summed up the uniqueness of West: "Did the best business of the year" with *I'm No Angel*. "Whether they like her or not they all come out to see her. The church people clamor for clean pictures, but they all come out to see Mae West and stay away from the clean, sweet pictures."¹⁰ By 1934 more than 46,000,000 people had seen the two films.

While West received adoration from millions of fans, moral guardians contended that she represented a total collapse of moral standards. When Lord saw *She Done Him Wrong*, he was horrified. He wrote to Hays that he had written the code to prevent just such films. When Hays responded that fans and critics alike had praised the film, Lord demanded that Catholic youth boycott it. While a Mae West craze swept the nation, a groundswell among women's clubs, civic and religious organizations protested the screening of her films. *She Done Him Wrong* was banned in Atlanta; in Haverhill, Massachusetts the town clergy denounced West as "demoralizing, disgusting, suggestive and indecent."¹¹

The popularity of films with a sexual theme or with flashy gangsters triggered the Catholic Church into a moral crusade against the movies. It came in the form of a Catholic Legion of Decency created to force moral reform in Hollywood. The crusade was launched in 1933 when newly appointed Apostolic Delegate, Monsignor Amleto Giovanni Cicognani, delivered a speech to the Catholic Charities in New York. "What a massacre of innocence of youth," he intoned, "is taking place hour by hour. Catholics are called by God, the Pope, the Bishops, and the priests to a united and vigorous campaign for the purification of the cinema, which as become a deadly menace to morals."¹²

By 1934 Hays and the industry surrendered to the Catholic Church. A deal was struck. The industry would hire a Catholic censor who would strictly enforce the Production Code if the church would call off its national boycott. The industry hired Joseph I. Breen as censor and created a Production Code Administration (PCA) to reign in Hollywood filmmakers. In New York, the Church created a Legion of Decency to review and classify films for Catholics and monitor the PCA's enforcement of Father Lord's moral code.

For the next three decades the PCA and the Legion combined to tightly control the content of Hollywood films. The impact of Breen, the PCA and the

Legion was felt almost immediately on gangster movies. When Warner Bros. sent Breen a script for *Bullets or Ballots* (1936) he objected because the script suggested “that crime is not only profitable, but that criminals, when they are clever, are immune from punishment.”¹³ The violence in the film was toned down and a prologue added to remind the audience of their responsibility in making sure the police had public support to apprehend criminals. Another change insisted on by the PCA and the LOD was that the stars like Edward G. Robinson and James Cagney begin enforcing the law instead of making a mockery of it. Cagney played a tough Federal policeman in *G-Man* (1935) and Robinson a dedicated prosecutor in *I am The Law* (1938).

Criminals were no longer presented as heroes -they were much more likely to be presented a sick, sociopathic murderers. Humphrey Bogart perfected the role in *Dead End* (1937) when he played a washed-up hoodlum, Baby Face Martin, who is killed by his boyhood friend. In a similar fashion *Crime School* (1938) and *Angels With Dirty Faces* (1938) portrayed criminals as deviant cowards who were only tough when they had a gun.¹⁴

Breen also used his power to purge most of the sexual innuendo and all the zing from films like Mae West’s *Klondike Annie* (1936). West’s box office popularity collapsed under the new morality and she soon faded from view.

Breen invoked “industry policy” to control films that, while on the surface violated no provisions of the code, but questioned constituted authority, or dealt too directly with controversial topics like racism, poverty, or unemployment. When Fritz Lang, for example, wanted to make a film about Southern racism and lynching, Breen insisted that the racial angle be eliminated and that Lang not imply that Southern law enforcement officials were corrupt. Breen was so efficient in controlling content that by 1941 a mere five-percent of Hollywood movies had any social significance.

As Asia and Europe collapsed into a world war, Hollywood continued to produce movies that had little relevance to a world at war. The PCA censors insisted that the industry not produce films that would insult Nazi Germany or Fascist Italy. When Warner Bros. proposed *Confessions of a Nazi Spy* (1939), loosely based on a real German spy ring operating in the United States, Breen was fearful the film would harm Hollywood’s foreign market. He asked the studio to acknowledge Hitler’s “unchallenged political and social achievements” in the film.¹⁵ Warner’s ignored the request and the industry soon issued a spate of films such as *Foreign Correspondent* (1940), Charlie Chaplin’s *The Great Dictator* (1940) and *Sergeant York* (1941), that urged Americans to join the

fight against fascism. Breen and the censors at the PCA found all these films disturbing but their popularity at the box-office allowed the industry to move cautiously toward a more realistic cinema.

December 7, 1941 ended all debate about the movies portraying a world at war. America quickly created a propaganda agency, The Office of War Information, and the propagandists understood that America's greatest propaganda asset was not the written word -it was the Hollywood film industry. No one disagreed when newly appointed director Elmer Davis said: "The easiest way to inject a propaganda idea into most people's minds is to let it go in through the medium of an entertainment picture when they do not realize that they are being propagandized."¹⁶ OWI wanted to infuse movies with propaganda and wrote a manual for filmmakers which directed the studios to produce films that would emphasize the war as a "people's war," a battle between conflicting ideologies [fascism v. democracy] not a war between different races. OWI asked each filmmaker: "Will this picture help win the war?"

Yet propaganda rarely made good entertainment. *Mission to Moscow* (1943) was a case in point. Based on the memoirs of former American Ambassador to Russia, Joseph E. Davies, the film presented a view of Russia that few Americans or Russians had ever encountered. Russia, they learned from the film, was an avid supporter of collective security, a nation that recognized religious freedom and whose leader, Joseph Stalin, was a democrat who had the full-support of the people. The bloody purges of the 1930s, audiences were told, were limited to trials directed against traitors and agents of Germany and Japan.

Nor were America's race relations portrayed any more accurately than Stalin's government. Filmmakers were asked to show blacks taking part in American society in roles other than servants for whites. Hollywood responded with such films as *Casablanca* (1942), *Sahara* (1943), *Bataan* (1942) and a host of others implied that African-Americans either fought alongside white troops or were treated with equality and respect-neither of which was true in America during the war years.¹⁷

Joseph Breen was deeply concerned about what he saw as a liberalization of the role of Hollywood films during the war but the Office of War Information and the government information program restricted his authority. In the immediate post-war era, however, Breen's authority was returned and he was determined to reassert his control over the content of films. For the next two decades the PCA and the Legion of Decency would battle Hollywood for the

control of the screen.

But as much as Breen and the Legion longed for a return to the pre-war world of “harmless entertainment,” the tastes of the American movie fan radically changed by the late 1940s. In addition, the federal government challenged the monopolistic economic structure of the film industry, which would change the way movies were made and exhibited.

In 1938 the United States Justice Department filed suit against the major Hollywood studios for conspiring to restrain trade by monopolizing the production, distribution and exhibition of motion pictures. The case was finally decided in 1948 (popularly known as the *Paramount* decision) when the United States Supreme Court ruled for the Justice Department and ordered the industry to divest itself of thousands of theaters owned and controlled by the studios. This decision struck at the very heart of the industry censorship apparatus because independent theaters were free to book independent and foreign films for the first time.¹⁸

The very foundation of the industry censorship system received another mortal blow when in 1952 the United States Supreme Court ruled in the *Burstyn v. Wilson* that state censorship boards could not censor movies for religious reasons. In a series of cases over the next two decades the Supreme Court consistently ruled against censorship of the movies and gradually extended First Amendment protection to the movies.

The Moon is Blue, Otto Preminger’s 1953 sex comedy, provides an excellent illustration of the continuing battles for control of the American screen. The independent film successfully challenged the authority of the Motion Picture Producers of America (MPAA) to control the content and exhibition of films in the United States. The film also played a major role in undercutting the power of the Catholic Legion of Decency to function as the unofficial moral watchdog of the American cinema.

The plot of the play was simple. A handsome New York architect [Don Gresham] meets a cute struggling actress [Patty O’Neill] on the observation platform of the Empire State Building. They are attracted to one another and he invites her to dinner and she accepts. This young woman is neither shy nor demure--but rather startlingly direct.

When they arrive at Don’s apartment, Patty tells her date she glad he doesn’t mind. Mind what? he asks. “Oh, men are usually so bored with virgins.

I'm glad you're not." More sexual banter unfolds. Cynthia, Don's ex, lures him out of the apartment and sneeringly refers to Patty as a "professional virgin." Don is furious and storms back to the apartment where he discovers Patty's father, a tough old Irish cop who promptly busts him in the jaw and drags his errant daughter home. The next day the two meet again on the observation platform at the Empire State Building. Don proposes marriage and Patty accepts.

Preminger signed William Holden to play Don. David Niven, who specialized in playing suave, debonair playboys, was perfect for David. For the ingénue, Patty, Preminger gambled on a Hollywood unknown, Maggie McNamara.

When the film was submitted to the PCA later, Breen rejected it because of the light attitude towards seduction, illicit sex, chastity and virginity. The Legion of Decency followed suit and announced on June 9, 1953 that *Moon* was condemned because "the subject matter ...in its substance and manner of presentation seriously offends and tends to deny or ignore Christian and traditional standards of morality and decency and dwells hardly without variation upon suggestiveness in situations and dialogue."¹⁹

Prior to the *Paramount* and *Miracle* decisions Preminger would have been forced to censor his film in order to get access to industry theaters. But by 1953 he could ignore both the PCA and the Legion. And he did. *The Moon is Blue* generated 3.5 million dollars at the box office and ranked 15th for 1953. The film clearly proved that there was an adult audience for films and that audiences, both Catholic and non-Catholic, would attend good films whether or not the Legion and the PCA condemned them.

Another comedy, released six years after *The Moon is Blue*, illustrated just how far audiences had progressed. Billy Wilder's *Some Like it Hot* (1959) is considered a classic by contemporary scholars, critics and fans. But in 1959 the film was seen by many as a prime example of bad taste, if not indecency.

The basic plot was very simple. Two out-of-work Chicago musicians (Tony Curtis as Joe/Josephine and Jack Lemmon as Jerry/Daphne) accidentally witness the St. Valentine's Day Massacre. They escape by dressing as women and join an all girl band heading to Florida. The band's leading singer, Sugar, played by Marilyn Monroe wears as little as possible and both Joe and Jerry go nuts trying to maintain their female disguise.

Sugar's ambition is to marry a millionaire and when they reach Florida the band is greeted by a group of playboys -including Osgood E. Fielding III (Joe E. Brown) who immediately falls in love with Daphne (Lemmon). Naturally, the film is full of double-entendres, sexual comedy and cross-dressing. In the end Osgood finally discovers that Daphne is really Jerry but he says as the two ride out to his yacht: "Well, nobody's perfect."

Without question the PCA and Legion of Decency would have condemned any film which featured the kind of bawdy humor of *Some Like it Hot*. But by 1959 even the censors were conflicted by the film -some were outraged, others thought the film appropriate adult entertainment.

The PCA issued a seal of approval but Legion director, Father Thomas Little labeled the film "outright smut" and decried its theme of "transvestism with its clear implication of homosexuality and lesbianism." To Little, the film was the "most flagrant violation of the spirit and the letter of the Production Code" in recent memory.²⁰

The Legion threatened to condemn the film and warned all Catholics that *Some Like it Hot* was "seriously offensive to Christian and traditional standards of morality and decency."²¹ But MPAA president Eric Johnson refused to cave in to Legion pressure to censor the film. He told Bishop McNulty that "not a single reviewer has been in the slightest way critical of this film" and that the critics had "nothing but praise for it as a hilariously funny movie."²² Johnson added the "we can only trust that the general public" will agree with us that the film is not immoral. In the end, the Legion issued a "B" classification (Morally objectionable in Part) for the film which allowed Catholics to attend.

Johnson was right. *Some Like it Hot* was a 1959 box-office hit generating eight million dollars in its initial run and several million more in second and third releases. The film was nominated for six Academy Awards winning one for Best Costume. This award certainly made Legion official shutter because they had objected strenuously to the costumes of Marilyn Monroe.

By the early 1960s it was clear that neither the PCA nor the Legion could prevent Americans from going to more overtly sexual and violent movies. Americans flocked to see a young French actress, Brigitte Bardot, romp in the nude in a series of perfectly horrible films. Despite vigorous protests from the Legion, millions of Americans rushed to see racy Italian films like *La Dolce Vita* (1960) and *Boccaccio 70* (1962). Alfred Hitchcock's *Psycho* (1960) featured a level of violence and nudity unknown in main stream American cinema but by

1967 Arthur Penn's *Bonnie and Clyde* made *Psycho* look pale by comparison.

Both the industry and the Legion realized by the mid-1960s that outright censoring of films was no longer possible. Every challenge to the censorship laws had been upheld by the United States Supreme Court and private censorship like that of the Legion was increasingly unpopular with regular movie-goers. Internally, Hollywood producers and directors were demanding more artistic freedom if movies were to drag Americans away from their television sets.

In 1968 the industry announced that it was scraping the Production Code in favor of a ratings classification system which would restrict attendance according to age groups. Films with strong adult themes would be limited to mature adults and children would no longer be able to attend every movie released by the Hollywood studios. The Catholic Church bought into this system of age restriction and quietly dropped the Legion in favor of a less visible National Catholic Office of Motion Pictures (which still operates) which no longer attempted to censor films.

For more than three decades the Hollywood film industry allowed its own censors and religious clerics to determine what was acceptable popular entertainment. The censors and clerics restricted political commentary as vigorously as they censored nudity and sexual themes. The industry cooperated with this system because it was good for business. Any film blessed by the Catholic Church, for example, was universally seen as "clean" entertainment. Hollywood gave up its freedom to explore important social, political, and economic issues for the safety of "harmless entertainment."

Notes

- ¹ Garth Jowett, "A Capacity for Evil: The 1915 Supreme Court Mutual Decision," *Historical Journal of Film, Radio and Television* (1989), 59-78.
- ² Gregory D. Black, *Hollywood censurado* (Madrid, 1998), pp. 43-45.
- ³ Ian Jarvie, "Dollars and Ideology: Will Hays' Economic Foreign Policy, 1922-1945," *Film History* (1988), 210; Alva Johnston, "Profiles: Czar and Elder," *New Yorker* (June 10, 1933), 18-21; Albert Shaw, "Will Hays: A Ten-Year Record," *Review of Reviews* (March, 1932), 30-31; "Celluloid Czar," *The Nation* (July 19, 1933), 62.
- ⁴ Garth Jowett, *Film: The Democratic Art* (Boston, 1976), 475.
- ⁵ Black, *Hollywood censurado*, pp. 51-60.
- ⁶ Quoted in Frank Walsh, *Sin and Censorship*, (1996), p. 71.
- ⁷ Ibid.
- ⁸ "Protests Against Gangster Movies," 1931, box 43, Hays Papers, Indiana Historical Society, Indianapolis, Indiana.
- ⁹ Black, *Hollywood censurado*, p. 162.
- ¹⁰ See *Motion Picture Herald*, July, 29, 1933; Jan. 20, 1934; Feb. 24, 1934; Mar. 17, 1934.
- ¹¹ K.L. Russell to Hays, Nov. 17, 1933, box 33, Hays Papers; Hays to Lord, Feb. 28, 1933, Daniel Lord Papers, Jesuit Missouri Province Archives, St. Louis, Mo.
- ¹² Parsons to Maguire, June 22, 1934 and Parsons to M. J. Ahern, S. J., Aug. 10, 1934, box D-202/203, Parsons Papers, Georgetown University Archives, Washington, D. C.
- ¹³ Joseph Breen to Jack Warner, *Bullets or Ballots*, November 30, 1935, PCA Files, Academy of Motion Picture Arts and Sciences Library, Beverly Hills, Ca.
- ¹⁴ Gregory D. Black, "Mirror of Violence: The Social Dimension of Gangster Movies," pp. 15-28 in Pierre Lagayette and Dominique Sipiée, editors, *Le Crime Organisé A La Ville Et A L'Écran (États-Unis, 1929-1951)* (Paris, 2002).
- ¹⁵ Koppes, Clayton and Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War* (1987), p. 28.
- ¹⁶ Ibid, p. 64.
- ¹⁷ Clayton R. Koppes and Gregory D. Black, "Blacks, Loyalty and Motion Picture Propaganda in World War II," *Journal of American History* (September, 1986), pp.383-406.
- ¹⁸ Gregory D. Black, *La cruzada contra el cine (1940-1975)* (Madrid, 1999), pp. 120-123.
- ¹⁹ Black, *La cruzada contra el cine*, pp. 206-207.
- ²⁰ Little to Bishop McNulty, March 4, 1959 and McNulty to Eric Johnson, March 4, 1959, *Some Like it Hot*, New York Legion of Decency Archives, Archdiocese of New York.
- ²¹ Ibid.
- ²² Eric Johnson to Bishop McNulty, March 18, 1959, *Some Like it Hot*, ibid.

CAPÍTULO IX
LA LITERATURA ‘SLASH’: SUBVERSIONES POPULARES DE
NUESTROS PROGRAMAS TELEVISIVOS FAVORITOS (O LO QUE
KIRK Y SPOCK (SE) HACEN CUANDO NO ESTÁN DEFENDIENDO
LA CONCORDIA INTERPLANETARIA)

Julio CAÑERO SERRANO
Universidad de Alcalá

Gabrielle closed her eyes and surrendered into Xena’s body. She had always wondered what it would be like to kiss her friend. She just never thought it would be in a room filled with strangers. Xena felt the bard’s submission and realized she finally had the answer to the one question that had plagued her mind for many moons. There ‘was’ hope for them.
(Cousin Liz, “The Tavern,” 23)

...the erotic offers a well of replenishing and provocative force to the woman who does not fear its revelation, nor succumb to the belief that sensation is enough. (Lorde 340)

If heterosexuality is constructed, it can be deconstructed. (Sinfield 202)

Olvide el lector por un momento los convencionalismos sociales que rigen (y constriñen) las más famosas series de televisión. Imagine que las siguientes escenas ocurren en un episodio televisivo de, por qué no, su programa semanal favorito: James T. Kirk, capitán de la todopoderosa nave espacial *Enterprise*, enjabona alegremente el viril cuerpo ‘Vulcano’ de su fiel compañero de aventuras galácticas, Primer Oficial Spock. En otra cadena, en la pública quizás, Xena, la terrible princesa guerrera, se convierte en un manso gatito ante las agradables caricias que le proporciona su inseparable compañera de viajes, Gabrielle. Ya en el ‘Prime Time’ de Tele..., el agente Mulder, cansado de soportar las incredulidades de su compañera, Scully, deja a un lado sus temores personales y se decide a disfrutar de un ‘agradable trío amoroso’ con Walter Skinner y con Krycek. Y, a altas horas de la madrugada, en los espacios dedicados a las reposiciones, una emisora autonómica emite un episodio en el que el aguerrido agente policial Starsky confiesa con candidez, el deseo irreprimible que siente de besar a su amado compañero Hutch.

Ciertamente y por razones obvias, lo antes descrito no forma parte de las tramas originales de estas series televisivas. Sin embargo, todas las escenas descritas en el párrafo precedente son creaciones hechas por los seguidores de esos programas televisivos. Estas creaciones recorren el universo de la ‘World Wide Web’ en lo que esos mismos ‘fans’ denominan *Slash Literature* o literatura ‘slash’.¹

Mi primer encuentro con este tipo de literatura ‘online’ fue bastante casual. Hace tres años, leyendo *Teach Yourself: Cultural Studies*, de Will Brooker, un libro en el que se recoge de manera concisa y sencilla el desarrollo histórico de los ‘denostados’ Estudios Culturales, encontré algo que me pareció excepcional y que le diferenciaba de las ya tradicionales obras sobre el mismo tema de Storey (1996) o Grossberg et al. (1992). Su originalidad radicaba en la mención que hacía de diversos tipos de creaciones culturales de corte literario ligadas a la cultura popular. Construcciones culturales de las que nunca había oído hablar y que me parecían tremendamente novedosas. En el capítulo 6, “States of Reception”, Brooker comentaba algunos estudios² sobre creaciones de ‘fans’ que, partiendo de programas de televisión o algunas películas de cine, re-escribían su contenido y el discurso oficial de sus series o películas favoritas.³ De esa literatura de ‘fans’ es de donde surge la ‘Slash Literature’.

La variedad social, cultural, e incluso de identidad sexual de los espectadores y seguidores de series televisivas o películas, nos obliga a entender la audiencia televisiva “in terms of diversity and difference rather than of unity and homogeneity” (Fiske cit. en Bennett 1). Frente a la jerarquía impuesta desde las productoras, los espectadores representan un coro interpretativo polifónico que, en muchos casos, se resiste a la imposición de una interpretación única y dominante de sus programas favoritos. Así, diferentes segmentos de espectadores “can and do speak with different voices, often contradictory ones...” (Fiske cit. en Bennett 1), rompiendo el mensaje dominante impuesto desde las productoras. Por eso el crítico cultural John Fiske considera que la televisión tiene la capacidad “to empower the subordinate by providing the opportunity of making resisting meanings of text, society, and subjectivity [and]... enables their maintenance of social difference” (cit. en Bennett 2).

Partiendo del pensamiento de Jenkins, otro crítico cultural, Will Brooker (116), insiste en que los ‘fans’ están tan comprometidos con las re-interpretaciones de sus series de televisión favoritas que llegan a extender sus reclamaciones sobre el significado de las mismas más allá del nivel textual. De hecho, ciertos ‘fans’ han desarrollado sistemas de comunicación y distribución “through which to circulate their readings, or campaign in order to have their

interpretations recognised in the ‘official’ text, rather than remaining confined to the microsphere of personal interpretation” (Brooker 116). La osadía de los ‘fans’ ha sido tal que incluso han llegado a crear, en su proceso de resistencia al significado oficial de sus series favoritas, “a wealth of ‘unofficial’ material whose number often far exceeds that of professionally-produced episodes, novelisations and magazines and whose subject matter frequently threatens or overflows the proscribed boundaries of the ‘official’ version” (Brooker 117).

La diseminación a la que antes hacía referencia se ha hecho prácticamente universal desde la aparición de Internet. Tal ha sido la fuerza que han adquirido los movimientos de ‘fans’ en la ‘red’ que sus re-escrituras subversivas de ciertas series han puesto en jaque a los mismísimos productores. El hecho de que estos productores televisivos “are becoming increasingly aware of and attentive to the desires and opinions of Internet-based fan groups means that the intertextuality goes both ways” (Bennett 2). La pregunta es, sin embargo, hasta qué punto la intertextualidad se mueve en ambas direcciones cuando aparecen re-creaciones o re-escrituras que podrían considerarse, dentro del tono tradicional que enmarca a esas series de televisión y al tipo de público para el que, aparentemente, van dirigidas, como políticamente ‘no correctas’. Este es el caso de las creaciones ‘slash’, donde ciertos grupos de seguidores han querido ver relaciones homosexuales entre distintos personajes de esas series, frente a la visión hereterosexual que de esas mismas relaciones tiene la mayor parte del público.

Si partimos de la premisa de que “there is no ‘true’ meaning inherent in a text but, rather, that meaning comes from the interaction between text and audience...” (Bennett 1), entonces la literatura ‘slash’ debe encuadrarse dentro de la literatura popular que ‘resiste’, en su interacción entre el texto y la audiencia, el discurso oficial. Para los Estudios Culturales, el valor de estas re-escrituras reside no sólo en ser construcciones culturales de carácter popular, y por tanto alejadas de la cultura de elite y la cultura de masas, sino que, partiendo de la propia cultura de masas, subvierten el discurso oficial marcado por las grandes productoras de televisión.⁴ Y si conspirador es el contenido, también es subversivo el medio que se utiliza para la distribución de estas re-creaciones. Como explica Brooker (119), los autores de este tipo de literatura se sirven de “an underground network, directly contravening both the official line of the producers and the consensus of ‘official’ fan meaning”.

En un principio, las historias ‘slash’ circulaban como manuscritos a través de intercambios en las reuniones de ‘fans’ o en magazines independientes. Pero, para Zoe Rayne (cit. en Chaudhry 2), el acceso de gran parte de ese público a

Internet ha popularizado “fandoms much faster. People begin reading, writing, and communicating more quickly”. Hoy en día, casi todas las series populares, del pasado y el presente, tienen su propio grupo de ‘fans’ que escriben literatura ‘slash’. Infinidad de archivos ‘online’ que, como apunta Chaudhry (2), contienen cientos de historias basadas en “a mind-boggling array of movie and television characters, listed meticulously in alphabetical order. While many such stories contain only PG- or G-rated content, a lot of slash is highly explicit. And the adult stories often get more traffic”.

Will Brooker define la literatura ‘slash’ como “a genre of erotic fan fiction which centers on same-sex encounters between the protagonist of a popular series” (118). A esta definición, Susan Beth añade que la actividad sexual de esos personajes “may or may not occur during the story, and may or may not be described in explicit detail, but at least one of the characters must realize that he or she IS sexually attracted to the other” (1). Además, Beth especifica que muchas de las “male/male bonding stories, and a lot of Hurt/Comfort stories, have strong homoerotic undercurrents but it doesn’t count as slash if neither of the characters involved recognize it” (1). Es necesario un reconocimiento explícito por parte de dos o más personajes del mismo sexo de su mutua atracción sexual para que la re-creación pueda ser considerada verdaderamente como ‘slash’.

La denominación ‘slash’ viene, precisamente, de los encuentros amorosos entre dos personajes del mismo sexo que protagonizan una conocidísima serie estadounidense de ciencia ficción: *Star Trek*. Es la barra separadora que aparece en la forma ‘K/S’, y que representa ‘Kirk/Spock’, la que da nombre a este tipo de literatura (Sourbut 1 y Betts 1). El signo de puntuación se convierte en la linde que mantiene a estos personajes tan cerca y tan lejos, “the tantalizing boundary that their love -and various other parts- must dare to overcome” (Betts 1). Si en sus comienzos las historias ‘slash’ se centraban en estos dos personajes, la re-escritura de la ‘supuesta’ relación homoerótica entre Kirk y Spock se amplió poco a poco a otros tripulantes de la nave espacial ‘Enterprise’. El éxito de estas historias no oficiales fue tal que incluso otros personajes de series que también se desarrollaban en el espacio empezaron a ser re-inventados por los autores ‘slash’. Pero este repertorio ‘Gaylaxian’ de literatura ‘slash’, que es el epicentro de las creaciones de ‘fans’, pronto se extendió a otras series televisivas muy populares como *Hércules*, *El Equipo A*, *E.R.*, *SWAT Kats*, o, dentro de las relaciones lésbicas, a *Buffy: La Cazavampiros*, *Xena, la Princesa Guerrera* o *Ally McBeal*.

Ya he mencionado que este tipo de literatura es subversiva y constituye

una re-lectura, re-escritura y re-creación del discurso dominante (principalmente masculino y heterosexual) apreciable en las series televisivas más célebres. Lógicamente, las productoras de las series han rechazado este tipo de creaciones populares. Los productores de Lucasfilm, por ejemplo, fueron los primeros en criticar abiertamente este tipo de re-escrituras porque, decían, ‘violaban’, desde el marco legal, tanto el mensaje como el ‘copyright’ de sus obras. Junto a ellos, la naturaleza subversiva de la literatura ‘slash’ también ha provocado antagonismo entre aquellos seguidores acostumbrados a las relaciones heterosexuales ‘oficiales’ de los personajes. Este rechazo por parte del discurso oficial y de los ‘fans’ oficiales, explicaría por qué la literatura ‘slash’ sigue estando oculta, como parte de la subcultura de Internet

Hoy en día, afortunadamente, es posible encontrar productores y guionistas que acepten la ambigüedad sexual de determinados personajes en las series televisivas. Ese es el caso de Liz Friedman, homosexual y productora de *Xena: La Princesa Guerrera*, quien reconoce que nunca intentaron describir a Xena como lesbiana, pero que “it’s not our show, it’s the audience show. If the fans want to read Xena that way, great” (cit. en Bennett 2). O el caso del supervisor de producción de esa misma serie, Steve Sears, para quien el amor entre Gabrielle y Xena existe, pero se deja al libre albedrío de la audiencia “to determine what that love is” (cit. en Bennett 2). Sin embargo, el pensamiento mayoritario entre productores y seguidores oficiales es que estas re-creaciones homoeróticas son un peligro tanto para los actores como para las propias series, y por eso, los autores de historias ‘slash’ continuarán recibiendo “a barrage of hate mail from outraged fans of popular shows” (Chaudhry 3).

El problema de los críticos con las creaciones ‘slash’ es que las interpretan como pornográficas. Es verdad que, cada vez más, ciertas escenas podrían encuadrarse dentro de la literatura sicalíptica, porque así lo demandan los lectores. Sin embargo, la mayor parte de las historias juegan más con la insinuación que con la descripción explícita del acto sexual. La caricia, la descripción del cuerpo (masculino o femenino) y la sensualidad predominan sobre las escenas de penetración (en sus más variadas formas) tal y como aparecen en el porno tradicional. Si el porno gira en torno a “two anonymous bodies coming together... [In slash,] sex is embedded within long-standing relationships. It comes with baggage” (Chaudhry 2). Mientras que el porno es más explícito y no implica responsabilidad, las relaciones homoeróticas en las historias ‘slash’ expresan la victoria del amor y la afectividad sobre los tabúes sexuales.

Aunque el contenido de la re-escritura del discurso oficial televisivo ha llamado la atención de los investigadores, éstos se han dedicado más a analizar

quién consume y, sobre todo, quién escribe las creaciones ‘slash’. Para Hanna Betts la literatura ‘slash’ es un género erótico “written by women for women in which girls get their kicks in the depiction of two stalwartly heterosexual men enjoying a sudden conversion and equally stalwartly getting it on” (1). De nuevo, el eje de subversión que sustenta este tipo de re-escritura aparece en el género de sus autores: mujeres heterosexuales que escriben historias fantásticas sobre personajes homosexuales de ficción, y que no parecen interesadas en poner en práctica sus fantasías sexuales -ya que la vida real y la fantasía no tienen por qué mezclarse.

El perfil de la autora de historias ‘slash’ es el de una mujer joven o de mediana edad, heterosexual, casada, y con educación media/alta que esconde su identidad y que utiliza la WWW como medio de expresión. Las razones por las que las mujeres escriben este tipo de literatura son muy diversas, aunque parece dominar la idea de que las relaciones homoeróticas descritas en estos textos serían el tipo de relación que las mujeres querrían ver entre dos hombres (Chaudhry 1). El mensaje central de este tipo de literatura, dice Lakshmi Chaudhry, es que las mujeres “are turned on by the idea of two men having sex” (1). O, como señala Hanna Betts, la razón de ser de este tipo de creación popular es que:

just as many man have a penchant for a bit of Sapphic action, so heterosexual women find themselves enchanted by a story in which there are not one but two male bodies to get their teeth into. If this kind of thing lights a girl’s candle, then she has two torsos over which to become inflamed. (1)

Por su parte, la autora de ‘slash’ Zoe Rayne afirma que, para ella, “[slash is] hot. It’s sexy... I like one guy. I put him with another guy I like. It’s exciting for me” (cit. en Chaudhry 1). Y es que, como advierte Sue Clerc (cit. en Beth 7):

While many slash stories are not sexually explicit and the nonphysical aspect of the relationship is often paramount in slash stories, some of us also like to read stories that make us press our thighs tighter and shudder (and then excuse ourselves for a few moments of solitude).

Con sus creaciones, las escritoras de ‘slash’ desafían las nociones convencionales sobre la sexualidad femenina, como apunta la escritora Mary Ellen Curtin: “It’s the ‘sauce-for-the-geese’ explanation... No one argues the appeal of (lesbian) sex for men. It’s something we accept readily” (cit. en

Chaudhry 1). Preguntadas un grupo de mujeres en un foro de discusión de Internet sobre el porqué de sus preferencias por la lectura y la creación de historias 'slash' una de ellas, criticando la pregunta, afirma:

Why ask why? Are men constantly asked why they like seeing two women having sex? Are male porn video makers asked why they insist on putting in sex scenes with two females even if the actresses aren't into that sort of thing? Likewise writers of 'adult' books, which are, moreover, supposed to appeal to women as well? Are men cross-examined on their motives, psychological reasoning-and are they frequently characterised as being weak, needy and perverted just because, gosh, golly, gee, whiz, they like women with women? I honestly don't think there's any difference (apart from a reversal of gender here, of course) in men liking female/female and women liking male/male. (M. Fae Glasgow en Beth 7)

K. S. Nicholas (1-2) expone dos razones sobre el porqué del gusto femenino por escribir historias 'slash'. En primer lugar, Nicholas apunta a la carencia en las series de televisión de personajes femeninos fuertes que puedan emparejarse con los masculinos. Esta misma idea es compartida por Mary Hellen Curtin al aseverar que los personajes femeninos "may start out interesting but they usually get progressively more cardboardish and stupid... So if you want to write a romance, it ends up being slash. It's the dynamics of what's available on screen" (cit. en Chaudhry 2-3). De esta manera, las autoras pueden identificarse con "a co-warrior rather than a Mrs.Warrior" (Sourbut 1). No obstante, sí es cierto que se han ido incorporando al 'universo slash' relaciones lésbicas, como las de los personajes femeninos de *Xena, La Princesa Guerrera* o *Buffy, La Cazadora de Vampiros*, donde los personajes masculinos son los que carecen de verdadera fuerza argumental.

En segundo lugar, Nicholas afirma que, dado que no existe un personaje femenino con el que identificarse, las mujeres pueden leer este tipo de literatura sin experimentar la culpa que les impone la sociedad por no tener el comportamiento social 'apropiado' por su condición de mujeres. Tradicionalmente, nos dice Audre Lorde (340), el erotismo ha sido empleado por el hombre para privar a la mujer de su disfrute. Por ello, continúa Lorde (340), las mujeres:

have often turned away from the exploration and consideration of the erotic as a source of power and information, confusing it with its opposite, the pornographic. But pornography is a direct denial of the power of the erotic, for it represents the suppression of true feeling.

Pornography emphasizes sensation without feeling.

Y ese mundo de la sensación sin sentimientos es el del hombre, petrificado emocionalmente y para el que las creaciones 'slash' deberían servir como "a good way of unfreezing things [...]" (Adlington cit. en Beth 7).

Gracias a las creaciones 'slash', muchas mujeres "come into contact and dialogue with the often unfamiliar culture of lesbians and bisexuals and may find themselves aligning with the principles of the gay movement" (Brooker 119). Obligados a ocultar durante siglos su verdadera sexualidad, lesbianas y gays ha sido forzados por el poder a suprimir su erotismo. Igualmente las mujeres heterosexuales han visto como su 'erótica', que para la poetisa lesbiana Audre Lorde (339) es una fuente de poder e información, ha sido suprimida o distorsionada por la sociedad patriarcal en la que viven. Para gays, lesbianas y mujeres heterosexuales, el erotismo es una energía creativa que les permite perseguir y lograr cambios en la sociedad que habitan. Al escribir este tipo de literatura, las mujeres, como las lesbianas y los gays, se reafirman en su derecho a utilizar el erotismo y a autoafirmarse "in the face of a racist, patriarchal, and anti-erotic society" (Lorde 343).

Como casi toda la literatura de fans o 'fanfic', las re-escrituras 'slash' son un tipo de literatura virtual que se consume por placer y por diversión (Fiske 149). Aunque, atendiendo a lo antes afirmado, este tipo de producciones sobre relaciones entre personajes masculinos de series televisivas hechas por mujeres pueden interpretarse como expresiones del deseo femenino. De hecho, Chaudhry (2) afirma que el público gay no está particularmente interesado en este tipo de creaciones,⁵ si bien un 30 por ciento de sus lectores suelen ser lesbianas. El porno homosexual es tan explícito como el preferido por el público heterosexual, por lo que una literatura que explora, como apunta Chaudhry "the thin line between friendship and love..." (2), no parece de su gusto. Pese al incremento de historias 'slash' en las que la violación y las fantasías sexuales más perversas son las que dominan, los aspectos más emocionales del sexo entre personajes del mismo género continúan siendo el eje central de la mayor parte de las creaciones.

Los autores de literatura 'slash' se sienten totalmente legitimados, pese a las críticas ya explicadas de las grandes productoras y de los 'fans' más tradicionales, para re-escribir su propia versión de sus personajes favoritos. Incluso llegan a comenzar sus historias con "sarcastic disclaimers that simultaneously acknowledge Paramount's ownership of the characters and assert the fans' right, in effect, to have their way with them" (Stein 21). Obviamente, se ha discutido

mucho en los foros de literatura 'slash' que circulan por la red sobre la propiedad legal de los personajes. Alez MacKenzie (cit. en Beth 3) responde a esa pregunta afirmando que cualquier artista que crea 'arte' "based on actors, no matter what that art depicts, does not violate any law".

Ni siquiera los autores que interpretan esos personajes deberían sentirse molestos porque, como señala Nan Ellman (cit. en Beth 3), "[if] we're going to worry if slash victimizes the actors, why don't we worry about whether sexually explicit non-slash does also?" Hacer que un actor sea homosexual al interpretar un personaje no implica que el actor lo tenga que ser. Interpretar no convierte al actor en dueño exclusivo de su personaje, ya que ese mismo personaje puede ser interpretado por otro actor de forma muy diferente. La literatura 'slash' lo que hace, pues, es ofrecer dentro del abanico de posibilidades una interpretación posible de uno, dos o más personajes.

También se ha discutido mucho sobre si los gays podrían sentirse ofendidos por el hecho de haber mujeres heterosexuales atribuyendo una determinada orientación sexual al personajes televisivos que, por otra parte, no son descritos como homosexuales en la 'versión' oficial. Los defensores de este tipo de literatura señalan que las creaciones 'slash' no sólo no deberían molestar a la comunidad gay y lesbiana, ya que no les ridiculizan, sino que, además, sirven para romper estereotipos que la sociedad ha creado sobre esa comunidad. La orientación sexual no se manifiesta en la apariencia física, y la imagen estereotípica del 'gay' como 'loca' o la lesbiana como 'camionera' es, por supuesto, errónea. Igualmente, asumir que un personaje determinado no puede ser homosexual o bisexual porque no aparezca explícitamente en la pantalla es inexacto. No en balde, y como se afirma en un mensaje anónimo enviado al uno de los foros sobre 'slash', "we rarely see characters doing many normal daily functions on screen (using the toilet, masturbating, etc.). If 10% of the population is gay, why not our guys?" (en Beth 5).

De igual manera que no hay nada explícito en el programa de televisión que nos haga pensar en Xena y en Gabrielle como lesbianas o en Kirk y Spock como gays (o como personajes bisexuales), tampoco hay nada que nos indique que no lo puedan ser. De hecho, en el caso de de *Star Trek* y *Xena, La Princesa Guerrera* todo apunta a una relación de amistad bastante especial entre los personajes principales. Por ejemplo, Kathleen Bennett afirma que *Xena* es un programa de televisión:

Which has become an intense focus of interpretive activity among fans, especially (but not exclusively) lesbians and bisexual women, due to its

portrayal of a relationship between women in such a way that has not been seen before on a mainstream television program. (1)

Además, *Xena* debería servir de patrón a los creadores de televisión de cómo hacer uso de los espacios en blanco inherentes a los textos televisivos:

to present issues of sexual and gender diversity, and it provides audiences with the possibility (or the validation) of thinking about sexual orientation in a more fluid way that transcends rigid identity categories. (Bennett 1)

Por su parte, Henry Jenkins utiliza el concepto de Eve Kosofsky Sedgwick ‘deseo homosocial masculino’ para describir las relaciones entre Kirk y Spock que, poco a poco, han generado (y no degenerado) en la mente de ciertos aficionados las relaciones homoeróticas de la serie. Para Jenkins:

Those themes Sedgwick finds in eighteenth-and nineteenth-century British fiction (the triangulation of desire between male rivals, the emotional intensity of male competition, the barely repressed fantasies that bind male friends together) are equally apparent within the narrative structures of contemporary popular culture-in the ‘great friendship’ themes fans locate within *Star Trek*. (203)

Frente a ese tipo de literatura, donde las pautas sociales imposibilitaban una re-escritura de las relaciones entre hombres, la literature ‘slash’ sí que ha convertido en dominante una re-lectura de los temas de esa ‘gran amistad’ que subyacen en el texto aceptado por la norma. En este tipo de literatura de ‘fans’, las barreras homosociales se levantan, y los protagonistas de estas series pueden superar lo que Jenkins denomina “[the] constructed boundary between friends and lovers” (205).

La literatura ‘slash’ ha demolido esos muros y lo ha hecho con una capacidad creativa inusual para un tipo de construcciones literarias en su contenido bastante subidas de tono. Los creadores de este tipo de historias cortas, aparte del contenido homosexual, han establecido numerosos acrónimos e inventado sub-géneros dentro de la sub-cultura ‘slash’. Un completo glosario de términos relacionados con la literatura ‘slash’ aparece en la página web, ‘Slash Fan Fiction Ring’,⁶ cuya propietaria posee el sugestivo nombre de ‘Lady Andromeda’. Algunos ejemplos de este glosario ‘slash’ son los siguientes:

Crossover (también *X-over*): historias en las que se utilizan personajes o

localizaciones de dos o más series.

Drabble: una historia 'slash' de exactamente 100 palabras;

fff (female/female): relaciones lésbicas entre dos personajes;

Femslash: historias escritas por mujeres seguidoras de una serie sobre dos personajes femeninos que mantienen una relación lésbica;

h/c (hurt/comfort): historias de violaciones, sadismo o masoquismo (también denominadas como *S&M* o *S/M*);

HHJJ o '*happy happy joy joy*': historias 'slash' que siempre tienen un final feliz;

m/m (male/male): relaciones homosexuales entre dos hombres

Mary Sue: personaje que claramente puede ser identificado con la autora de 'slash' -o con algún amigo/a o conocido/a-, y que aparece en la historia junto a los personajes de la serie televisiva;

PWP ('Plot, what Plot?'): historia 'slash' de sexo explícito y duro (hay quien no considera este tipo de creaciones como 'slash', porque dejan a un lado las emociones, asemejándose más a la pornografía);

Pre-slash: historias donde los personajes descubren o aceptan sus sentimientos por otros personajes de su mismo sexo sin que haya contacto físico;

UST ('Unresolved Sexual Tension'): tensión sexual que es apreciable entre los personajes de la versión canónica, pero que nunca llega a desatarse. Este sería el caso de relaciones como la de Batman y Robin, Huck y Jim, Kirk y Spock etc.

Junto a los personajes que los 'fans' del 'slash' re-crean en este tipo de historias, también hay personajes que algunos seguidores/as no desearían ver 'slashed'. De entre los 'indultados', yo destacaría estos⁷: 'Luke/Yoda', R2D2/C3PO', 'Bugs/Daffy', 'Michael Knight/Kitt', 'Ricky Ricardo/Fred Mertz', 'Yogi Bear/Boo Boo', 'Scooby Doo/Huckleberry Hound', 'Tom/Jerry', 'Steve Urkel/Eddie', 'Darwin/Flipper', 'Beevis/Butthead', 'Han Solo/Jaba the Hut', 'Popeye/Brutus', 'Homer Simpson/Montgomery Burns', 'Hoss/Litte Joe', 'The Penguin/The Riddler', 'Peter Parker/J.J. Jamison', 'The Beast/Gaston', 'The Brawny Paper Towel Guy/The Green Giant', 'Jerry Seinfeld/George Constanza', 'Freddy/Jason', 'Bart/Nelson', 'Roadrunner/Coyote', 'Mulder/Cigarette-Smoking Man', 'Fred Flinstone/Barney Rubble', 'Eric Cartman/Kenny', 'Darth Vader/Boba Fett', 'Wilma/Betty', 'Logan/Rem/Jessica', 'Any or all of the Power Rangers or Ninja Turtles'. Sobra decir que, pese a las peticiones, algunos de estos personajes ya han sido 'slashed', como se señala en <http://members.oal.com/ksnicholas/fanfic/slas1.html>, la mejor guía 'on-line' sobre literatura 'slash'.

Que el futuro es de Internet y de los internautas es algo que todos, desde la 'academia' y desde fuera de ella, estamos empezando a asumir. El fácil acceso

e intercambio de información que la red posibilita permite mostrar el lado más oscuro del ser humano, pero también sus deseos y emociones más personales. Internet ha servido como ágora para escuchar la voz de grupos tradicionalmente acallados y ocultados por la ideología dominante. La tecnología se ha convertido en la gran benefactora de creaciones, como la literatura 'slash', que desafían el discurso tradicional. Por primera vez es posible encontrar grupos de mujeres heterosexuales que crean historias homosexuales con personajes de la ficción televisiva y que las comparten, sin que exista ningún tipo de lucro, con otras mujeres y otras audiencias.⁸ Pasando de mano virtual a mano virtual por toda Internet.

Si, como afirma Probyn (138) siguiendo a Foucault, "gender and sexuality are nodal points of power where individual bodies are instrumental in reproducing dominant discourses...", las 're-creaciones' o 're-escrituras' de la literatura 'slash' han tratado, precisamente, de subvertir ese discurso mediante la utilización de personajes que, en la ideología dominante, no son homosexuales. Por ello, dentro de los Estudios Culturales, el análisis de la literatura 'slash' sirve para explorar cuestiones de poder (re-creaciones de la audiencia frente al discurso y la ideología oficial de las productoras), sexualidad (relaciones homoeróticas entre personajes populares televisivos escritas mayoritariamente por heterosexuales) y género (por el tipo de autores de esta literatura: mujeres). No en vano, en las sociedades modernas "gender and sexuality along with race and ethnicity constitute the most evident nexus of normalization, discipline and power" (Probyn 138).

Sardar y Van Loon (169) consideran que el estudio de ciertas creaciones de la cultura popular, como la literatura de 'fans', hace un flaco favor a los Estudios Culturales. Los investigadores de la cultura, insisten Sardar y Van Loon (169), tienden cada vez más hacia el ensalzamiento de la banalidad, a la que le están llegando a dar "academic respectability". La literatura 'slash', sin embargo, contradice la opinión de ambos autores. Su procedencia de la cultura popular no ha hecho de las historias 'slash', y creo que ha quedado claro a lo largo de este artículo, 'futilidades de la cultura de masas', que diría F.R. Leavis (18). Todo lo contrario, la literatura 'slash' mantiene vivo el espíritu del que surgieron los 'Cultural Studies': (1) atacando la ideología dominante, rechazando la propiedad de los personajes de nuestras series televisivas favoritas; y (2) cuestionando las construcciones (sexuales, en este caso) asignadas por ese poder a los personajes.

BIBLIOGRAFÍA

BENNETT, Kathleen E. *Xena: Warrior Princess, Desire Between Women, and*

- Interpretive Response* URL (consultada en octubre de 2002) <http://www.drizzle.com/kathleen/xena/main.html>. Visitada el 16 de octubre de 2002.
- BETH, Susan. *The Generic Slash Defense Form Letter* URL (consultada en octubre de 2002) <http://ftp.lysator.liu.se/pub/Blake7/misc/slash.defense>. 1-8.
- BETTS, Hannah. Reseña de *Warrior Lovers*, de Catherine Salmon y Donald Symons URL (consultada en octubre de 2002) <http://www.hermit.org/Blakes7/Merchant/Books/WarLov2.html>. 1-2.
- BROOKER, Will. *Teach Yourself: Cultural Studies*. London: NTC Publishing Group, 1999.
- “Characters We Don’t Want to See Slashed” URL (consultada en octubre de 2002) <http://members.aol.com/RtNicholas/private/dont.htm>.
- CHAUDHRY, Lakshmi. *Hey Spock, Lookin’ Good...* URL (consultada en octubre de 2002) <http://www.wired.com/news/culture/0,1284,38484,00.html>. 1-3.
- FISKE, John. *Understanding Popular Culture*. Londres & Nueva York: Routledge, 1989.
- “Glossary & Acronyms” URL (consultada en octubre de 2002) <http://www.fictionresource.com/slash/resources.php?section=glossary>.
- GROSSBERG, L. et al., eds. *Cultural Studies*. London: Routledge, 1992.
- JENKINS, Henry. *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. Londres & Nueva York: Routledge, 1992.
- LEAVIS, F.R. “Mass Civilisation and Minority Culture”. En: *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. Ed. J. Storey. New York y Londres: Harvester Wheatsheaf, 1994. 12-22.
- LIZ, Cousin. “The Tavern”. URL (consultada en octubre de 2002) <http://www.obsesion14.com/XenaRotica/Cousin/tavern.htm>.
- LORDE, Audre. “The Uses of the Erotic: The Erotic as Power”. En: *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds. Henry Abelove et al. Nueva York y Londres: Routledge, 1993. 339-343.
- NICHOLAS, K.S. “What is slash?” URL (consultada en octubre de 2002) <http://members.aol.com/RtNicholas/private/what.htm>.
- PROBYN, Elspeth. “Michael Foucault and the Uses of Sexuality.” *Lesbian and Gay Studies*. Eds. Andy Medhurst y Sally R. Munt. London and Washington: Cassell, 1997. 133-146.
- SARDAR, Ziauddin and Borin VAN LOON. *Introducing Cultural Studies*. New York: Totem Books, 1998.
- SINFIELD, Alan. “Identity and Subculture.” En: *Lesbian and Gay Studies*. Eds. Andy Medhurst y Sally R. Munt. London and Washington: Cassell, 1997. 201-214.
- SOURBUT, Elisabeth. Reseña de *Warrior Lovers*, de Catherine Salmon y Donald Symons URL (consultada en octubre de 2002) <http://www.hermit.org/Blakes7/Merchant/Books/WarLov1.html>. 1.
- STEIN, Atara. “Minding One’s P’s and Q’s. Homoeroticism in *Star Trek: The Next Generation*”. URL (consultada en octubre de 2002) http://genders.org/g27/g27_st.html.
- STOREY, John, ed. *What Is Cultural Studies?: A Reader*. London: Arnold, 1996.
- WAKEFORD, Nina. “Cyberqueer”. En: *Lesbian and Gay Studies*. Eds. Andy

Notas

¹ Parece difícil que los investigadores de los estudios literarios acepten denominar como 'literatura' a este tipo de creaciones populares. No obstante, y pese a las reticencias de aquellos que, siguiendo al 'maestro' Bloom, piensan que no todo puede ser literatura ni todo tiene cabida en los departamentos de estudios literarios, he mantenido el término que los propios autores de estas creaciones dan a su obra. De ahí que me haya decantado por la terminología 'Slash Literature' o literatura 'slash'.

² Principalmente comentaba la obra de Henry Jenkins, *Textual Poachers* (1992).

³ John Fiske considera que los 'fans' llegan a producir textos que "rival, extend, or reproduce the original ones" (148).

⁴ "Fandom", nos explica Fiske, "is what Bordieu identifies as proletarian cultural practice, in contrast to the Bourgeois distant, appreciative, critical stance to texts" (147).

⁵ Existen páginas web con historias eróticas escritas por homosexuales para homosexuales. Si se quiere tener un mayor conocimiento de la cultura cibernética 'queer' se puede examinar el artículo de Nina Wakeford (1997), "Cyberqueer".

⁶ La dirección completa es <http://www.fictionresource.com/slash/slash/>

⁷ La página web <http://members.aol.com/RtNicholas/private/dont.htm> ofrece una lista elaborada por sus visitantes con los personajes que, de ninguna manera desean ver 'slashed'.

⁸ Así, Fiske considera que no es extraño que este tipo de literatura de 'fans' tenga gran aceptación entre el público femenino. Este tipo de creación popular "is typical of subordinated groups who have no, or limited, access to the means of producing cultural resources, and whose creativity therefore necessarily lies in the arts of making do with what they have" (151)

CAPÍTULO X

TRUE BEGINNINGS? EXAMPLES OF NOVELS BY ACHEBE, PHILLIPS, DUFF, LIM, ROY AND BARNES

Michael J. GRONOW
University of Seville

INITIAL REMARKS

The purpose of this largely theoretical discussion is to propose a scenario in which a new kind of reader of novels in English may potentially, and eventually, emerge. That such a process may be carried through depends on an awareness of a transition within literary Postmodernism and Postcolonialism involving their dimensionalization, theoretically speaking at least, a process which gives rise to a postmodern phase in a narrative art. To be conceivable, the creation of this new technological-ecological reader, not identifiable with the cultural and intellectual tensions operating within postcolonial studies, may also be seen to be feasible if due consideration is given to a lecture delivered by Jacques Derrida in 1959, as well as to the aesthetics associated with the recently consolidated trend within American poetry known as L=A=N=G=U=A=G=E poetry. It is precisely the parallel consolidation of this 'new' reader that allows for a decolonized appraisal of such apparently postcolonial novels as *Anthills of the Savannah* (1987), by Chinua Achebe, *Crossing the River* (1993), by Caryl Phillips, *Once Were Warriors* (1995), by Alan Duff, *The Bondmaid* (1995), by Catherine Lim, *The God of Small Things* (1997), by Arundhati Roy, and *England, England* (1998), by Julian Barnes. By 'scanning' these texts, the 'new' reader comes to appreciate them, rather as instances of postmodern-world literature in English.

TOTALITY-MULTIPLICITY AND L=A=N=G=U=A=G=E POETRY

It would seem, then, that any attempt at conceiving a reading scenario that may allow for the emergence of postmodern narrative art in English, understandable, moreover, as the dimensionalization of postmodernist-postcolonial narrative, implies recognizing the liminal existence of an aesthetic tendency that signals an alternative to the totality-multiplicity paradigm as a model of containment associated with modernist-postmodernist narrative texts as well as with theoretical models of postmodern culture. In the case of the latter, the following descriptions of Postmodernity's inevitable structuring with

regard to a totality-multiplicity model, by the philosopher, David Norris, and by the cultural theorist Stephen Greenblatt, acquire significance:

It is wrong to suppose that there must be some ultimate choice between, on the one hand, foundationalist theories that isolate truth from the context of discursive or linguistic justification, and on the other the wholesale pragmatist view that truth is simply what counts as such according to our present, culture-specific aims and purposes (1988, 81).

Capitalism has produced a powerful and effective oscillation between the establishment of distinct discursive domains and the collapse of those domains into one another. It is this restless oscillation rather than the securing of a particular fixed position constitutes the distinct power of capitalism. The individual elements - a range of discontinuous discourses on the one hand, the monological unification of all discourses on the other - may be found fully articulated in other economic and social systems; only capitalism has managed to generate a dizzying, seemingly inexhaustible circulation between the two (1989, 8).

The stroboscopic instantaneity of the interaction between totality and multiplicity, which Greenblatt associates with Capitalism, has as its literary equivalent the fusion between “scepticism” and “indeterminacy,” as described by Randall Stevenson (25).

Although seemingly distant from the genre of the postcolonial novel, what may throw some light upon the matter of recognising how a postmodern aesthetic may enrich world cultural history by, as far as postmodernist narrative is concerned, liberating the multiplicity variant within the totality-multiplicity paradigm from the parameters of containment, is the aesthetics typical of the movement within American poetry known as L=A=N=G=U=A=G=E poetry which, since the beginning of the 1970s, has had a revolutionary effect upon the art of verse-making in the United States. Without going into a detailed analysis of the poetics of L=A=N=G=U=A=G=E poetry, what would be relevant here are some brief references to a representative theoretical text in this respect, a brief essay by the poet Ron Silliman entitled “Benjamin Obscura” (Andrews 1984), linked intertextually with the theoretical essay, “A Short History of Photography” by the philosopher Walter Benjamin, published in 1931.

From a theoretical perspective, writers of L=A=N=G=U=A=G=E poetry tend to appreciate Benjamin’s distinction between, on the one hand, language

as reference, or discourse, i.e. as a gesturing to itself within its own constituting context, and, on the other hand, language as referentiality, which implies the reproduction of itself beyond itself, i.e. in the form of description, or narrative, or types of discourse. It is this basis that Benjamin and L=A=N=G=U=A=G=E poetry confirm the value of language's naturalness in its capacity to communicate its otherness and its "aura," as distinct from its containment within style and identity, both of which can be recalled in memory and, therefore, reproduced *ad infinitum* if necessary, as a photograph can be. By way of contrast, the experience of language in time and space, in terms of the "aura" in which it is immersed in the case of a particular artistic composition, and in which the reader also becomes immersed, configures the latter as a unique participant in an unique experience at a particular moment and place in time.

In keeping with Benjamin's phenomenological approach to the philosophy of language, such unique experiences are identifiable with the phenomenon of "essences" which, as Benjamin himself states in "The Epistemo-Critical Prologue" (1928) may be characterized thus:

All essences exist in complete and immaculate independence, not only from phenomena, but especially, from each other. Just as the harmony of the spheres depends on the orbits of stars which do not come into contact with each other, so the existence of the *mundus intelligibilis* depends on the unbridgeable distance between pure essences. Every idea is a sun and is related to other ideas just as suns are related to each other. The harmonious relationship between such essences in what constitutes truth. (37)

Later, it will be argued that each moment or instanty of a L=A=N=G=U=A=G=E text constitutes an "essence". The tentative truth that is being searched for in this discussion is centred on the possible existence of a postmodern, as a opposed to postmodernist-postcolonial, novel in English that, as a contribution to the idea of a would literature in that same language, may be identified by the possibility of approaching it, in each of its individual manifestations, as an unique reading experience. Despite the utopian basis of such critical aspirations, especially since it can be argued that any reading experience may be conceived of as being unique, it would seem worthwhile, from our point of view at least, making an analytical attempt to approach the otherness of the language of novels within the postcolonial tradition, as if analyzing a L=A=N=G=U=A=G=E poem, so as to calibrate the extent to which such a critical exercise would be recognizable as truly post-structuralist in character. Such an approach would avoid the fundamentally formalist

tendency to analyze each postcolonial novel in terms of its capacity to be read as an unique contribution to the totality of postcolonial literature understood in terms of the tensions inherent within the 'metropolitan' versus 'local' debate.

Since from the perspective, of literary criticism, such a regenerative possibility, with regard to the postcolonial novel depends on the application of reading approaches associated with the analysis of L=A=N=G=U=A=G=E poems, brief reference may be made to the characteristic features of such compositions. In this respect, what Benjamin calls the unique "aura" of a work of art, in terms of its being experienced (and thus created by the reader) in time and space, is described by Reinfeld in *Language Poetry: Writing as Rescue* (6-8) and by O'Sullivan in *Out of Everywhere* (9-10), as being immersed in an "awareness" of the understanding of the text without the "guarantee" of understanding, especially since the reading experience consists of participating in the naturally creative essence of language itself. Characteristically, therefore, the surface text of a L=A=N=G=U=A=G=E poem is actively creative at every point, given that it is code, as opposed to reference. The reader finds her / himself scanning that same surface, while participating in horizontal anagrammatic transformations of the language of which it is constituted. Relevant is this regard in Derek Attridge's concept of the 'portmanteau' word as applied to the art of James Joyce or what Brian McHale in "Poetry as Prosthesis" calls "radical proceduralism [and] radical randomness [which] converge on one and the same effect - that of 'all overness' - in which all stimuli become of equal importance because they lack syntax, hierarchy, or any distinction of foreground and background" (15). Attridge, referring to Joyce's polysemic creativity, describes the 'portmanteau' equivalent of what McHale recognizes as "radical[ism]" in the following way: "The portmanteau word is a monster, a word that is not a word, that is not authorized by any dictionary, that holds out the worrying prospect of books which, instead of comfortingly recycling the words we know, possess the freedom endlessly to invent new ones" (1987, 196).

At the same time, with regard to the material base of language-as-code, contrastable with semantically based 'portmanteau' language, it is significant in parodic, metaliterary terms, although L=A=N=G=U=A=G=E poets would never express it thus, that those compositions, especially by poets such as Jackson MacLow and Charles Bernstein, which reveal the presence of sexual or sadomasochistic discourse as the aforementioned transformations evolve, may be understood as the ironizing of literary Postmodernism's basis in parody. In this way, L=A=N=G=U=A=G=E poetry signals how literary language's unnaturalness as referentiality may be considered the equivalent of hypocrisy. It is as if in order to maintain the perpetuation of itself as itself, the postmodernist (poetic) text

exploited language's referentiality, a phenomenon which L=A=N=G=U=A=G=E poetry would understand as being the equivalent of inevitability, the eliminator of the uniqueness of time and space, while being synonymous with totality-as-multiplicity, i.e. all manifestations of reality become automatically representations of postmodernity. Baudrillard describes this phenomenon in terms of "simulacra," expressing himself in the following terms:

Abstraction today is no longer that of the map, the double, the mirror or the concept. Simulation is no longer that of a territory, a referential being or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal. The territory no longer precedes the map, nor survives it. Henceforth, it is the map that precedes the territory - *precession of simulacra...* (1988, 166)

THE POSTMODERNIST AND THE POSTMODERN

The use of the term 'automatically' is relevant here since even poetic Postmodernism's disjunctive aesthetics, as the fragmented representation of a wide-ranging psychosocial scenario, in the end nostalgically connects through parody and intertextuality with a modernist-romantic central consciousness, as McHale reminds us (26, 28). Thus, whether as a vast intertext understandable in terms of the inevitability of parody, as described by Linda Hutcheon in *A Theory of Parody* (1985), or of the fascinating textual wilderness of literature as a whole as set down by Roland Barthes in "The Death of the Author" (1968) and "S/Z" (1970), postmodernist art remains a psychologized (Romantic we would add) phenomenon. As Donal Kuspit states in "The Contradictory Character of Postmodernism," published in 1990:

From the postmodernist art-historical perspective, the so-called nostalgia of post-modernism shows that an element of profound psychological pathos... is operational in the postmodernist manipulation of... past styles. What appears to be parodic is in fact a loose allegorical attempt to integrate sign-fragments of the past in a way that makes contemporary emotional sense. It is an effort to give a sense of dialectical inevitability to their relationship, as though their contemporary presence could only be explained by the fact that their reconciliation was imminent. There is no actual statement of reconciliation, only its proposal or rehearsal, as it were - no actual integrity, but its intimation... Postmodernism thus represents an expanded sense of the possibilities of the past. (Silverman, 64)

The important point emerging from Kuspit's vision of postmodernist art

is the description of the bidirectional nature of its contradictoriness. Keeping in mind that our discussion has described that same contradictoriness in terms of the interaction of totality and multiplicity, the imminence of Postmodernism within incipient Modernism, which is what, paradoxically, makes Postmodernism a dimensionalized version of Modernism, must have an equivalent imminence working in the opposite direction, beyond Postmodernism, as it were, and beyond the totality-multiplicity impasse. The first version of imminence, involving incipient Modernism and potential Postmodernism operating within it is described by Lyotard in terms of “future (*post*) anterior” time: “The artist and the writer, then, are working without rules in order to formulate the rules of what will have been done” (1984, 10).

DERRIDA, 1959

It is the recent revelatory article by Lee Spinks, entitled “Genesis and Structure and the Object of Postmodernism,” which points to how Derrida’s 1959 seminal lecture, “‘Genesis and Structure’ and Phenomenology” (1978), has the visionary capacity to bring together the two interrelated moments of imminence within Postmodernism, the first in the final decades of the nineteenth century when Modernism (which includes the seeds of Postmodernism) is about to emerge, and the second at the pre-moment when Derrida’s lecture is delivered, when, for example, the postmodern novel is about to begin its process of consolidation. Moreover, imminence is recognizable as the characteristic structural feature of Postmodernism, as Lyotard makes clear (see above).

Likewise, imminence, i.e. the imminent presence of Postmodernism within incipient Modernism at the end of the nineteenth, also characterizes the genesis of the former while, similarly, that same genesis of Postmodernism is also synonymous with its structure, based on the interaction of totality and multiplicity. This is especially relevant if we think of how the postcolonial historian Robert Young, - and this is where the connection between literary Postmodernism and Postcolonialism enters our discussion - builds upon the thesis in Arnold Toynbee’s *A Study of History* (1963) that Western history’s tendency to identify itself with ‘History’ is undermined by a growing awareness of its relative status at the end of the nineteenth century, something which Young, in *White Mythologies*, associates this with “...the re-empowerment of non-Western states” during this same period (1990, 19). It is in terms of whether the inevitability of the totality-multiplicity model as a way of envisioning contemporary culture may be questioned that Derrida, in 1959, carries out a critique of the German nineteenth-century historian Wilhelm Dilthey’s concept of *Weltanschauung* which emerges, as Spinks indicates, as response to “the movement of delegitimation of ... universal structures

of reason ... detected in the 1860s and 1870s" (Spinks 19). Since this same concept, as formulated by Dilthey, also coincides with the recognition on the part of the German historian of the inevitability of relative, local histories replacing History as a universal structure (Spinks 21), Derrida argues that such a formulation is itself a "Historicism" (160), thereby containing History itself within a way of conceiving itself as an impasse based on the interaction of totality and multiplicity, with the former playing the uppermost role.

As an alternative to an historical model of containment with regard to the way of configuring contemporary culture, Derrida points to the advantages of a philosophical model, one which he associates with the phenomenology of Edmund Husserl. Since this is not the place to explore in depth the tenets of such a philosophical movement, reference to the intimate communication between the object being studied and the studier as one its most fundamental tenets will allow us to understand how Derrida defines Husserl's concept of *Telos*, as it emerges in the German philosopher's *Cartesian Meditations* (1924): as both a "value," as opposed to an "essence," and as "the infinite theoretical anticipation [identifiable with] phenomenological consciousness" (165, 167). With what we would be in agreement is Leo Spinks's historical contextualization of Derrida's preference for Husserl over Dilthey since, in metacultural terms, the French philosopher's 1959 lecture de-historicizes the historical inevitability of postmodernist imminence understood as a totalizing phenomenon consisting of the stroboscopic interaction of totality and multiplicity. Moreover, Derrida offers this preference at a historical moment which is characterized by the imminent consolidation of Postmodernism's emergence out of modernist, at the inauguration of which it was already imminent (Spinks 2).

Thus, what Derrida seems to be proposing is the inevitability of the imminent emergence of the (library) postmodern from within Postmodernism, equivalent of the latter's own genesis-as-imminence within the genesis of Modernism. Given that it is literature which concerns us here, this further dimensionalization of literary Postmodernism - in the case, of its identification with L=A=N=G=U=A=G=E poetry, for example - we would label as a postmodern literary phase, the equivalent of the further dimensionalization of Modernity beyond Postmodernity. At the same time, this way of recognizing Modernity's on-going identity corresponds to Kant's concept of 'universal history'. Such a pan / trans-historical vision also has its origins in the period of the Enlightenment as may be exemplified by Kant's thoughts expressed in *On History*:

In man (as the only rational creature on earth) those natural capacities

which are directed to the use of his reason are to be fully developed only in the race, not in the individual. (2001, 13) Th[e] capacity for facing up in the present to the often very distant future, instead of being wholly absorbed by the enjoyment of the present, is the most decisive mark of the human's advantage. It enables man to prepare himself of distant aims according to his role as a human being. (2001, 57-58)

While not ignoring the implication of how a Kantian view of the History of Mankind would need to take into account historical failures such as slavery or the totalizing effect of postmodernity as a commodity culture thriving on the 'consuming' desire of each and every one of us to understand the meaning of postmodernity, what can be seen as relevant with regard to the establishment of a theoretical model for dimensionalization of cultural history beyond the postmodern / literary postmodernist 'totality-multiplicity' impasse is Derrida's signalling in "Genesis," above all in 1959, of a possible optimistic renewal of that same cultural history, an alternative to the kind of historical pessimism associated with the writings of Samuel Beckett in the 1950s, for example. It is the phenomenon of 'becoming' that Derrida underlines as being essential to Husserl's concept of *Telos* as well as to the creation of an awareness of the existence of an alternative to a 'containment' vision both of history and of postmodernity:

Since *Telos* is totally open, is opening itself, to say that it is the most powerful structural a priori of historicity is not to designate it as a static and determined value which would inform and enclose the genesis of Being and meaning. It is the concrete possibility, the very birth of history and the meaning of becoming in general. Therefore it is structurally genesis itself, as origin and as becoming. (167)

Thus, as Spinks points out, Derrida, like Dilthey and Husserl before him, is "pos[ing] to historical studies" the following: "To what extent is it possible to historicize the emergence of historical consciousness?" (9). At this point in our discussion it is worthwhile underlining its fundamental objective: the exploration of the possibility of recognizing as viable, from the perspective of literary criticism, the existence of a postmodern novel as a dimensionalized furthering of the postmodernist postcolonial novel. Since such a process involves the immersion of cultural history in an active, dimensionalizing model of "becoming" (Husserl, Derrida), as opposed to an inactive, hermeneutic model of containment and impasse, Spinks underlines the need "to ask different questions". He adds: "Instead of asking what the 'concept' of the postmodern

means, we should ask how it works..." (19).

Given that 'the postmodern' as a literary phenomenon may be identified with "opening" and "becoming," as Derrida indicates, it may be seen in terms of both renewal and of avant-garde tendencies, as reflected in the transformational processes constantly at "work" in those compositions which form part of L=A=N=G=U=A=G=E poetry. At the same time, such an active process constitutes the naturalization of the avant-garde to such an extent that the culture of "becoming," as represented by its manifestation in L=A=N=G=U=A=G=E poetry, comes to be understood as the code of History, rather than as History itself, the latter always being referential in character, as is language when unnaturalized in narrative, etc. This has its parallel in how L=A=N=G=U=A=G=E poetry operates through language-as-code.

Thinking in theoretical terms of the kind of reader who finds her / himself emerging from within the transition just described, if consideration is given to the tendency within L=A=N=G=U=A=G=E poetry to associate the reading process with horizontal transformations, on the one hand, as well as with the production of hybrid texts involving interaction with cybernetic or machine-generated texts, on the other, the reader in question may be understood in terms of his immersion in technology since, we would argue, from within the theoretical model being put forward in this discussion, she / he tends to scan textual surface. Moreover, this same surface, naturally "open" to "becoming," at every scannable point / moment / instance within the reading, "works" in such a way that each of those points become, potentially, hypertexts in their own right. This is exemplified in the case of John Ashbery's L=A=N=G=U=A=G=E poem, "A French Stamp," from the collection entitled *Wakefulness* (1988). Where the narrator philatelist's scanning of a particular specimen involves the experiencing of each pixel of the grained design that makes up its surface, giving rise thereby to multiple imagined configurations, each being set against the other by energy-saving mechanisms that allow only the essential nature of each configuration to emerge as a source of natural pleasure.

Without going into detail, Shoptaw persuasively reminds us in "Lyric Cryptography," that the naturalness of reading-as-scanning "works" for all kinds of texts, not only those which are classifiable as L=A=N=G=U=A=G=E poems (2000). It is for this reason, that the new "technological" reader is also proposed here as an "ecological" reader.

THE POSTCOLONIAL AND WORLD LITERATURE

Given the levelling, or equalizing tendency, inherent within the reading-

as-scanning process, which also implies the technological-ecological reader's immersion in language-as-(natural) code, and not as language-as-referentiality, in the case of coming into contact with postcolonial-postmodernist narrative texts, what becomes a theoretical possibility is the perfection of such a reader's dissociation from the ideological implications of her / his coming into contact with these same postcolonial texts. As will be indicated later, freeing the theoretical figure of the reader from immersion in ideology has a levelling effect which, when recognized not only with regard to novelists from decolonized territories, but also to a so-called metropolitan novelist such as Julian Barnes, also 'works' (again Spinks) as an indicator of a postmodern-world literature in English. Moreover, as will also be stated later by way of conclusion, by levelling these two categories of novel within a postmodern aesthetics, the comparative study of world literature in English with literatures in other languages becomes a genuine possibility.

It is worthwhile pointing out that the Novel as literary form finds its place within a postmodern aesthetics of "becoming" in an absolutely natural way since its "genesis and structure" are immersed in emergence. In terms of the Novel's "genesis" in the early eighteenth century, J. Paul Hunter's comments are relevant to our discussion since that same emergence is seen to be understandable in terms of a lack of awareness, i.e. a lack of (self-)representation, on the part of those involved in the process concerning its ultimate significance:

It is not, however, the power of the term "novel" as a totalizing - or even organizing - force in criticism and literary history that focuses our attention on the early eighteenth century in England as the time when the species became defined and self-conscious. Whatever names they went under (and there were many), the lengthy fictions that harvested the popular heritage, claimed literary status, and... began to be a self-conscious body of work by midcentury. The reason that, to some critics, the term seems "totalizing" rather than the phenomenon seeming real is that they have learned their formal distinctions from a Tory literary history that privileges intention in established literary genres. Such a literary history recognizes only what neatly fits carefully labeled boxes because its interest is in boxes. The writers of novels at midcentury did not always know they were writing in a "genre" or "species" (though some, like Richardson and both Fieldings, did): they were simply writing the kinds of books that had become the latest lasting novelty, writing to a public hungry for the combination of delight, instruction, information, and cultural satisfaction provided by such books. (27)

It is as if the Novel form during the early eighteenth century, given its apparent non-participation in self-conscious representativity, may be considered a code and thus, as in the case of L=A=N=G=U=A=G=E poetry, a naturally occurring phenomenon or development. In this sense, Hunter's use of the term "hungry" confirms the Novel's emergence as an instinctive process in which both readers and writers were / are involved. For this same reason Hunter identifies the rise of the Novel as the dissemination of a new "language" characterized by its levelling, universalizing effect, as opposed to its totalizing effect (23, 30, 91, 283).

The new readers of the postmodern (world-literature) novel are characterized, therefore, by an awareness of the importance of scanning texts as a source of pleasure (technology), as well as by their natural participation in the interpretative process as a form of instinct which includes an energy-saving mechanism that almost (just) allows interpretation-as-art to emerge, although not fully (ecology), thereby maintaining and recycling the source of pleasure. Moreover, in the case of the novels which concern us here, which will be analyzed below very briefly, and only in terms of the phenomenon of instinctive, technological-ecological reading, it may be affirmed that this same source of pleasure, given its levelling effect, contributes to the de-ideologizing of the reading process itself.

THE NOVELS

In the case of Roy's *The God of Small Things*, an instinctive, ecological scanning of textual surface detects an instinctive, non-allusive immersion in intertextuality on the part of this postcolonial novelist so that the tradition of English letters is, through delicacy, respected. In this way, the instinctive, overall impression that emerges (as in the case of Ashbery's "A French Stamp") is that, from a metaliterary perspective, the postcolonial implied author, wishing to avoid ideological matters, is appealing for an equal degree of respect for this postcolonial novel's unique (and thus non-metropolitan, non-English) aesthetics. What may be offered as an example of such aesthetics is part of the narration of the candy counter attendant's sexual abuse of the child Esthappen during the family outing to see *The Sound of Music* at the Abhilash Talkies, on the eve of Sophie Moll's arrival:

'Ay!' the Orangedrink Lemondrink Man said. 'Look, this is my Resting Time. Soon I'll have to wake up and work. So I can't have you singing English songs here. Stop it.' His gold wristwatch was almost hidden by his curly forearm hair. His gold chain was almost hidden by his chest hair. His white Terylene shirt was unbuttoned to where the swell oh his

belly began. He looked like an unfriendly jewelled bear. Behind him there were mirrors for people to look at themselves in while they bought cold drinks and refreshments. To reorganize their puffs and settle their buns. The mirrors watched Estha. (102)

Without going into detail, by scanning the membrane of this text, the just-out-of-focus presence of Dickens (*Great Expectations*) and Defoe (*Moll Flanders*) in this extract, highlight the psychological complexes affecting the attendant. They emerge via their filtering through Miss Havisham, while the trepidation instinctively and premonitorily felt by the young Estha prior to the act of sexual abuse committed against him recalls Magwitch's threat on the marshes to search Pip out wherever he may be, on the one hand, and Pip's nightmare on the eve of leaving the safety of the forge for once and for all, on the other. At the same time, the advice tradition current in eighteenth century letters emerges in relation to what, after all, is about to constitute an initiatory moment in Estha's life. Thus, the off-centred presence of Moll Flanders's detailed, step-by-step description of the methods involved in her act of theft - part of her maturing professionalism - may also be noted in this extract. With equal disjunctive delicacy, as part of Roy's aesthetics of "becoming," Dickens's habitual registering of the timeless nature of lurking monstrosity's presence in human existence - a warning to us all, including Estha - through the images of "jewelled" pre-historic creatures, is also felt to be present.

Similarly, the impression emerges that stopping-off points within the scanning process, as described in the poetics of L=A=N=G=U=A=G=E poetry (McHale 2000, 14), constitute instants of emancipated access to the metaliterary dimension of a text. In the case of this extract from *The God of Small Things*, the lexical items "puffs" and "buns" which form part of the penultimate sentence give suggestive access to Pope's description of Belinda's dressing table in *The Rape of the Lock*, while offering a parodic, ideological rewriting of metropolitan centralization and domination, viewed in postmodernist postcolonial terms, since it is there (on the dressing table) that all the raw-materials (Belinda's cosmetic), products of colonial exploitation, are seen to converge. By contrast, from the postmodern perspective, such off-centred allusiveness constitutes shared metaliterary participation in the common pool of literary tradition in the English language. It is a technological-ecological reading of Roy's postmodern-postcolonial novel that allows for this levelling, equalizing effect to be felt to be emerging and which constitutes a telling reduction of ideological tension in this kind of text.

An extremely brief reference to Chinua Achebe's novel, *Anthills of*

the Savannah, may also serve as an illustration of how scanning as a reading technique mellows the obsession with ideology that tends to characterize the criticism of postcolonial novels, although never making it disappear completely. Rather, the technological-ecological reader senses how ideology and aesthetics become fruitfully and mutually dependent upon one another. The following extract from Achebe's novel, where Beatrice is forced to attend President Sam's cocktail party held in honour of a visiting American journalist who he wishes to seduce, illustrates this same sustainable confluence of (a) ideology, observed throughout the novel in its exploration of the politics of dictatorship in Africa, of (b) aesthetics, in the form of a respectful re-writing, as well as vindicatory enrichment, of the tradition of the English novel, and, finally, of (c) language, sensed in the etymological fine-tuning of the relations between Anglo-Germanic, French and Latinate phonetics.

It is such intricate patterning, associated with the eroticism of power, and the mixing of sex and politics that contributes to Beatrice, the narrator's, capacity as a West African to remain aware of, yet separate from, such intrigue:

The American girl drank three large glasses of Moselle in addition to the dry sherry she had had as a starter with the shrimp cocktail and whatever else she had tucked away in the lounge before dinner, all of which was clearly proving too much for her. She became increasingly voluble and less restrained as the evening wore on although she still seemed in full control of her faculties as far as giving me the widest possible berth was concerned. Which of course suited me very well. I could listen and watch without appearing to do so and without the strain of exchanging politeness for provocation. (73)

Similarly, in metaliterary, yet not in obviously ideological terms, an impressionistic, ecological, energy-saving, postmodern reading of this extract allows the intricate weaving of the presences of Jane Austen, George Eliot, as well as that of the colonial novelist Graham Greene, to be sensed, while also revealing how the African magic that allows such a process to evolve is based on the postcolonial implied author's capacity for distance (bordering on aloofness even).

From the perspective of the theoretical figure of the new, postmodern reader, what constitute the technological-ecological recycling of the interactive relations between the postcolonial novel and the English novel tradition, in terms of the minimalizing of ideology understood as being a waste product, are Catherine Lim's novel, *The Bondmaid*, Alan Duff's *Once Were Warriors*, and

Caryl Phillips's collection of interrelated short stories *Crossing the River*. They "work[]" (Spinks) as reminders of how the postmodern-world novel in English cannot ignore the need to deal with (or treat) the different manifestations of such a waste, and wasting, product.

An overall analysis of Duff's novel, which cannot be undertaken here, would provide a context for the following extract belonging to it:

Boogie, that's it. Funny thing, I think it was that Bennett who, you know, did the damage in his report that sent him away. Now they're walkin side by side. Well, well, well. Mind you, someone was at the tangi yesterday and seen Bennett and the kid, Boogie, doing one a them whatyoucalls, the old chants they do. A waiata. Yeah, that's it. Said the kid was neat too. She heard, this woman at the tangi, that Bennett spent two full days at his place with that kid coaching him to do the waiata, and hardly any sleep. Well, I'll be... (147-8)

The context in question consists of the colonization of the Maoris by violence and alcoholism, a consequence of which is a loss of historical consciousness on their part. It is significant, therefore, that a passage like this one, belonging to the second phase of the novel, enacts an alternative to such a loss by projecting an emergent aesthetics of community. Scanning the extract allows for an awareness of this emergent sense of community to arise within the reader's consciousness. The stopping-off and turning points, typical of L=A=N=G=U=A=G=E poetry, create the impression, through multiple intra- and extra-diegetic interaction, of a network of anecdotal sharing becoming the means by which a self-conscious Maori community, with its own capacity for telling its own history, can be sensed as emerging. Moreover, the off-centred presence of a type of discourse identifiable with an urban African-American speaker expands the networking capacity this text of "opening" and "becoming," while levelling its historical function in terms of the equalizing universalization inherent to historical struggle.

As far as Lim's novel, *The Bondmaid* is concerned, violence as a waste and wasting product is associated with the figure of the Reverend, the high priest attached with the House of Wu, the sadistic sexual exploiter of the female servants, or bondmaids, that attend the aristocratic family. While containing, as in the novels by Achebe and Roy, aspects of its creativity which, in metaliterary terms, activate the same kind of reconciliatory, yet firmly self-sufficient aesthetics, as a way of using the natural resources of both the traditional English and the vindictory postcolonial modes of narrative, Lim's novel also universalizes its

exposure of cruelty and exploitation. It is in this way that such horror is sensed as being the equivalent, in political terms, of crimes against humanity.

Thus, the scanning process of the metaliterary and metaideological surface text of such a novel becomes transformed, not horizontally in this case, but in terms of immersion, so that the maximum extent of such horrors may be experienced. Paradoxically, the energy-saving, ecological reader, is obliged to experience the wasting effects of excess. This is done by a necessarily self-conscious process undertaken by the implied author to satirize the inhuman figure of the Reverend by continually offering description of the refined nature of his cruelty, that same refinement constituting an excess of cruelty 'per se': "In more than ten years of the unvarying routine, *he had watched and touched and thrilled to the touch* (my italics) of the uncomfortable bondmaids, but this one, the most desirable of all, lay outside his reach" (187).

The impressionistic presence here of the rhythmic equivalent of a type of song-and-dance "routine," revealed between the second syllable of this same word and "touch of," functions in the opposite direction, away from refinement as the metaliterary equivalent of a respectful interaction with metropolitan tradition. Rather, in this case, the enormity of the Reverend's crimes emerges through the grotesque pastiche of the subtle professionalism of Fred Astaire's soft-shoe art as a dancer. Thus, the levelling process underway in this novel with regard to the theoretical figure of the new postmodern reader concerns the appeal to the universal, natural sanity in such a figure by subjecting her / him to the experience of the effects of refined cruelty.

This same kind of levelling "work" (Spinks) is carried through in Caryl Phillips's *Crossing the River*. In the case of the title story that forms part of this collection of interrelated narratives, what acts as the levelling function is the incorporation of the postmodern reader into not only the experience of slavery as a historical phenomenon, but also, in a more subtle, ecological way, the experience of the supposed cruel pleasure derived from its exploitative practices by the exploiters themselves.

In this sense, ecological energy-saving within the reading process, giving rise to the pinpointing of this experience as being the story's central concern, involves the scanning of textual gaps. These are associated with the gaps that appear in both the ship's log kept by Captain James Hamilton during one of his voyages which form part of the horrendous practise of triangular trade as carried out in the eighteenth century.

It is the fascination exerted by those gaps, as well as by those that occur in his sentimental letters to his aristocratic wife-to-be who has remained in England, that subjects the reader to the coming-to-terms with the recognition of her/his own sadistic capacity to embellish those gaps with thoughts of the most horrendous kind. Thus, operating within the tradition of the slave narrative and the exemplary tale, Phillip's story displays a negative capability involving the experiencing of excess as a reminder to the technological-ecological, postmodern reader that, paradoxically, history needs to be filtered in an energy-saving way so that the true nature of its horror may be calibrated and thus justly recorded for future generations.

A brief final reference to the English metropolitan novel by Julian Barnes, entitled *England, England*, allows us to put the postmodern-world novel into perspective precisely because it "works" to bring to light how such a novel in English is only possible if the technological-ecological reader may be allowed access to the experience of the loss of historical perspective itself. This occurs in the novel through the levelling of three visions of England: one emerges through the creation of "England, England" as a vast theme park occupying the whole of the Isle of Wight, containing the supposedly quintessential aspects of English history and culture; another is constituted by the geographical England within the British Isles which undergoes a catastrophic process of degradation as a result of the transfer of the nation's economic and representative institutions to the theme park; a third England, denominated "Anglia," is the community that emerges over the years within the geographical space of ex-England, populated by exiles from the "England, England" theme park. It is this nature-based unsophisticated community that loses its capacity to record its own history. In this sense, from a metaliterary perspective, it becomes the paradigmatic equivalent of a colonized territory within the British Empire which, during the period prior to emancipation and independence, experiences the loss of its 'true' history. The scanning of Barnes's text is not possible, therefore, since it operates entirely within the metaliterary dimension. For this reason, the (technological-ecological) reader experiences it as a zone of postmodern potential, a situation which this discussion has tried to associate with a collaborative tendency within the emerging world-postmodern novel in English, the same tendency that, henceforth, the English novel itself has a potential to 'exploit' in a non-colonial, potentializing, postmodern way.

FINAL REMARKS

The recognition of the potential for the creation of novels on equal terms in English is what also allows for the conceiving of a scenario where the true potential for a comparative literary studies may be realized, as suggested

by Brill en “Postcolonial Theory and Modern Arabic Literature: Horizons of Application”:

[P]ostcolonial theory has been able to provide conceptual and ethical frameworks for Western readers in which to interpret European colonial literature and certain kinds of postcolonial texts that address colonial history along a number of specific trajectories charted by poststructuralist and postmodernist theory. Postcolonial theory unveils the limitations, as well as the persistence, of hegemonic discourses, and is therefore a healthy reminder of the existence of other worlds outside of Western modes of thought and representation. But this is also where postcolonial theory can be the most mystifying, for the moment it pretends to stand for or to subsume those other worlds, it begins to re-enact the limitations of Marxism, post-structuralism, psychoanalysis, and feminism. (60)

The technological-ecological reader takes us beyond the limitations of Postcolonial Theory. It is in this way that new horizons can be ‘scanned’ in literary studies. As a concluding remark, it is the theoretical figure of the ‘new’ postmodern, technological-ecological reader, capable of avoiding the wastage of energy associated with obsessive ideological considerations, that will take literary studies forward in the new global era.

BIBLIOGRAPHY

- ACHEBE, Chinua. *Anthills of the Savannah*. London: Penguin, 1987.
- ARACAGÖK, Zafer. “Whatever Image.” *Postmodern Culture* 13.2 (2003): 1-34. http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v013/13.2aracagok.html
- ASHBERY, John. *Wakefulness*. New York: Farrar Straus & Giroux, 1988.
- ATTRIDGE, Derek. *Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*. London: Methuen, 1988.
- BARNES, Julian. *England, England*. London: Jonathan Cape, 1998.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. London: Jonathan Cape, 1975 [1970].
- . “The Death of the Author.” In *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill, 1977 [1970]. 142-48.
- BAUDRILLARD, Jean. “Simulacra and Simulations.” In *Selected Writings*. Ed. Mark Poster. Stanford: Stanford UP, 1988. 166-84.
- BENJAMIN, Walter. “A Short History of Photography.” In *Classic Essays on Photography*. Ed. Alan Trachtenberg. New Haven, Conn.; Leete’s Island Books, 1980. 199-216.
- . “The Epistemo-Critical Prologue.” In *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso, 1990 [1928]. 1-37.
- BRILL, Koninklije. “Postcolonial Theory and Modern Arabic Literature: Horizons of Application,” *Journal of Arabic Literature*, XXXIII, 1 (2002) 45-64.
- DERRIDA, Jacques. “‘Genesis and Structure’ and Phenomenology.” In *Writing and Difference*. Ed. Alan Bass. London: Routledge, 1978 [1964]. 154-168.

- DILTHEY, Wilhelm. "World-intuition and the Analysis of Humanity since the Renaissance and Reformation." In *Selected Writings*. Trans. H.P. Rickman. Cambridge: Cambridge UP, 1976 [1910]. 20-37.
- DUFF, Alan. *Once Were Warriors*. London: Vintage, 1995.
- GREENBLATT, Stephen. "Towards a Poetics of Culture." In *The New Historicism*. Ed. H. Aram Veesser. London: Routledge, 1989.
- HUSSERL, Edmund. *Cartesian Meditations and the Paris Lectures*. Ed. S. Strasser. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1973 [1924].
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London: Methuen, 1985.
- KANT, Immanuel. "Idea for a Universal History from a Cosmopolitan Point of View." In *On History*. Ed. Lewis White Beck. Upper Saddle River, NJ: The Library of Liberal Arts, 2001.
- . "Conjectural Beginning of Human History." In *On History*. Ed. Lewis White Beck. Upper Saddle River, NJ: The Library of Liberal Arts, 2001.
- KUSPIT, D. "The Contradictory Character of Postmodernism." *Postmodernism: Philosophy and the Arts*. Ed. Hugh J. Silverman. New York / London, 1990. 53-68.
- LIM, Catherine. *The Bondmaid*. London: Orion, 1995.
- LYOTARD, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester UP, 1984 [1979].
- MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen. 1987.
- . "Poetry as Prosthesis." *Poetics Today* 21.1 (Spring 2000) 1-32.
- NORRIS, Christopher. "Reading Donald Davidson: Truth, Meaning and Right Interpretation." In *Deconstruction and the Interests of Theory*. Ed. Christopher Norris. London: Printer Publishers, 1988.
- O'SULLIVAN, Maggie. *Out of Everywhere: Linguistically Innovative Poetry by Women in North America and the United Kingdom*. London: Reality Street Editions, 1996.
- PHILLIPS, Caryl. *Crossing the River*. London: Faber, 1993.
- REINFELD, Linda. *Language Poetry: Writing as Rescue*. Baton Rouge / London: Louisiana State UP, 1992.
- RIFKIN, Libbie. "Making It / New: Institutionalizing Postwar Avant-Gardes." *Poetics Today* 21.1 (Spring 2000) 129-150.
- ROTHER, James. "Yada, Yada, Yada for the Ages: John Ashbery and the New American Sublime." *Contemporary Poetry Review* (2003).
<http://www.cprw.com/members/Rother/Ashbery%20Career.htm>
- ROY, Arundhati. *The God of Small Things*. London: Flamingo, 1997.
- SHOPTAW, John. "Lyric Cryptography." *Poetics Today* 21.1 (Spring 2000) 221-262.
- SILLIMAN, Ron. "Benjamin Obscura." In *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Eds. Bruce Andrews and Charles Bernstein. Carbondale: Southern Illinois UP, 1984. 62-65.
- SPINKS, Lee. "Genesis and Structure and the Object of Postmodernism." *Postmodern Culture* 11.3. (2001).
http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v011/11.3.spinks.html
- STEVENSON, Randall. "Postmodernism and Contemporary Fiction in Britain." *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Ed. Edmund J. Smyth. London: Batsford, 1991.
- TOYNBEE, Arnold. *A Study of History*, Vol. IX. New York: Oxford UP, 1963.
- YOUNG, Robert. *White Mythologies: Writing History and the West*. London Routledge, 1990.

CAPÍTULO XI

LA NOVELA DEL OESTE EN LA LITERATURA POPULAR CONTEMPORÁNEA DE LOS ESTADOS UNIDOS¹

David RÍO RAIGADAS
Universidad del País Vasco

La novela del Oeste ha gozado prácticamente desde sus primeros pasos, desde los relatos sobre los pioneros de la frontera de James Fenimore Cooper en la década de 1820, de una posición de privilegio en la literatura popular norteamericana. En efecto, el género, tras su masiva difusión a finales del XIX a través de las “dime novels” (o novelas de diez centavos), se revitalizó a principios del siglo XX con el éxito de la novela de Owen Wister, *The Virginian* (*El virginiano*, 1902). Esta obra reproducía los arquetipos clásicos del “western”, tales como su maniqueísmo moral y su justificación de la violencia, a la vez que dotaba a este género de un mayor realismo y elevaba a la categoría de héroe mítico a la figura del “cowboy”. El género se consolidó durante la primera mitad del siglo XX, con autores como Max Brand, Ernest Haycox, Luke Short y especialmente Zane Grey, y su popularidad se trasladó al cine, donde el “western” se convirtió en uno de los géneros predilectos del público norteamericano. Sin embargo, a partir de los años setenta, se observa un notorio declive en la popularidad del “western”, particularmente notable en la esfera cinematográfica, a pesar de los intentos por revitalizar el género en las dos últimas décadas a través de exitosos “westerns” revisionistas como *Dances with Wolves* (*Bailando con lobos*, 1992) o *Unforgiven* (*Sin perdón*, 1992). Dicho declive también afecta, aunque en menor medida, a la novela del Oeste en su versión más popular, que en las últimas décadas del siglo XX a menudo debe recurrir a la reedición de “westerns” clásicos para compensar la escasez de nuevos títulos. Sirva, como ejemplo, el siguiente dato: ya en 1975 únicamente 65 de los 177 títulos publicados en dicho año correspondían a novelas originales, mientras que los 112 restantes eran meras reediciones.²

La pérdida de popularidad de la novela del Oeste en las últimas décadas del siglo XX está estrechamente relacionada con el creciente cuestionamiento del Oeste mítico y de su épica, y en particular con la extensión de las teorías revisionistas sobre la frontera, formuladas por los historiadores de la llamada “New Western History” a partir de finales de los años sesenta. En concreto, la “New Western History” desvelará la enorme distancia existente entre el

Oeste mítico y el real, haciendo hincapié en la distorsión de la historia del Oeste propiciada por la famosa “tesis de la frontera” de Turner. Esta teoría de Turner, estrechamente ligada a conceptos tales como el “Destino Manifiesto” de Theodore Roosevelt, sentó las bases de la mitología tradicional del Oeste y de buena parte de la épica existente en la imaginación popular en torno a este territorio. Era una teoría que presentaba una visión idealizada y simplista de la frontera, descrita en términos básicamente etnocéntricos y dualistas, “the meeting point between savagery and civilization”.³ Dicha visión de la frontera, consolidada en el imaginario cultural norteamericano a través de la literatura popular del Oeste y de los “westerns” clásicos de Hollywood, fue seriamente cuestionada por la “New Western History” por su carencia de rigor histórico, su glorificación de la violencia y su marcado sesgo racista y sexista. En oposición a Turner, este movimiento histórico revisionista se centró en desmitificar la frontera, ofreciendo una perspectiva realista en torno a la conquista del Oeste, un episodio histórico que se encuadra además dentro de un proceso global de colonización.

El auge de la “New Western History” no sólo reveló las principales deficiencias de la teoría de la frontera de Turner, sino que también puso en entredicho la imagen del Oeste predominante en las novelas más populares en torno a este territorio. En efecto, en estas novelas el Oeste se representaba invariablemente como un espacio abierto y salvaje, habitado por peligrosos indios y valerosos vaqueros, dotados estos últimos de un peculiar código del honor. Son relatos que dejan traslucir de forma habitual una profunda nostalgia por el pasado, a la vez que explotan el mito de la frontera, distorsionando la historia real del Oeste. De hecho, en estas novelas la verosimilitud queda subordinada a los elementos formulaicos propios del género, dominado por una serie de estrategias narrativas recurrentes que constituyen el llamado “formula western” o relato popular del Oeste. Así, se observan constantes repeticiones en aspectos tales como el escenario de las novelas, sus personajes o su trama,⁴ respondiendo el arquetipo clásico de novela popular del Oeste al modelo siguiente: en el siglo XIX un hombre blanco se ve obligado a defender heroicamente en la frontera la civilización frente al salvajismo, recurriendo para ello a la violencia. Se trata, a menudo de una violencia purificadora, o regeneradora, por utilizar la terminología empleada por Richard Slotkin en su prestigioso estudio *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*.⁵ Además, el uso de la violencia por parte del héroe queda siempre legitimado en estas novelas por las propias circunstancias a las que el héroe, paradigma del bien, debe hacer frente. Como señala Jane Tompkins, cuando el héroe de las novelas del Oeste recurre a la violencia, su uso no sólo está justificado, sino también obligado y tiene un efecto liberador: “there’s a

tremendous feeling of relief at the moment of discharge, relief from the tension that holding back the urge to strike has built up. Vengeance, by the time it arrives, feels biologically necessary”.⁶

A partir de los años setenta el creciente desprestigio del mito de la frontera y la extensión de las tesis revisionistas sobre la conquista del Oeste se traducirá también en una paulatina pérdida de popularidad de aquellos relatos y autores del Oeste especializados en la reproducción de un pasado heroico a través de una serie de elementos míticos tradicionales, a menudo pertenecientes a un imaginario exclusivamente anglo-sajón y masculino. Ante esta evolución en la visión del Oeste por parte de la sociedad norteamericana, los autores de literatura popular centrada en este territorio también se adaptarán progresivamente a las nuevas demandas del público lector, especialmente dotando a sus relatos de una mayor verosimilitud y de una cierta complejidad artística. Así, la novela del Oeste contemporánea, en su versión más popular, se caracteriza por un mayor rigor histórico y geográfico, en aras de transmitir al lector una visión más realista de este territorio. Véase, por ejemplo, el modo en el que Louis L'Amour, posiblemente el autor más popular y prolífico del género a lo largo de la segunda mitad del siglo XX (incluso en los noventa, una vez fallecido, todavía se vendían más de cinco millones de copias al año de sus novelas)⁷ describe su representación literaria del Oeste: “The West was wilder than any man can write it, but my facts, my terrain, my guns, my Indians are real. I've ridden and hunted the country. When I write about a spring, that spring is there, and the water is good to drink”.⁸ Del mismo modo, se aprecia en estas novelas un creciente alejamiento con respecto a algunos esquemas formulaicos habituales, por ejemplo, con respecto a los parámetros argumentales clásicos, sintetizados por Frank Gruber en su famosa lista de las nueve tramas básicas de la novela del Oeste.⁹ A la búsqueda de la innovación en el plano argumental, se ha unido en las últimas décadas un mayor interés por profundizar en el retrato psicológico de los principales protagonistas, introduciendo en ocasiones la duda y la ambigüedad en los héroes tradicionales unidimensionales y limitando el recurso a los estereotipos maniqueos. Esta mayor complejidad artística se ha traducido también en una mayor extensión de las obras, particularmente notoria a partir de los noventa, fecha en la que las tradicionales novelas breves de sesenta o setenta mil palabras comenzaron a competir en el mercado de la literatura popular con novelas más extensas y a menudo también de mayor calidad artística, como *Not of Texas Only* (1994) de Norman Zollinger, *Empire of Bones* (1993) de Jeff Long, *Wind River* (1994) de James Reasoner, o *Slaughter* (1992) de Elmer Kelton. Este incremento en la longitud de las novelas también obedece en parte a cuestiones económicas. En efecto, como señala Judy Alter, las editoriales a menudo prefieren centrarse en la promoción de unos pocos libros

de mayor extensión y precio, pero que individualmente reportan importantes beneficios, antes que dedicarse a promocionar amplias colecciones de novelas breves de bajo coste y beneficio también muy limitado.¹⁰

La novela del Oeste, incluso en su vertiente más popular, tampoco ha sido ajena a la extraordinaria implantación del multiculturalismo en la literatura norteamericana durante las últimas décadas del siglo XX. De hecho, las dimensiones de este movimiento de apertura hacia la diversidad socio-cultural son tales que incluso un género tan marcadamente dominado por un imaginario básicamente anglo-sajón y lleno de prejuicios etnocéntricos, como es el “western” formulaico, concederá un mayor protagonismo a grupos étnicos tradicionalmente relegados a papeles secundarios, como los afroamericanos, los hispanos, o los asiático-americanos, o sumamente estereotipados, como es el caso de los nativo-americanos. Particularmente significativa resulta la evolución en la representación de esta última minoría en la narrativa popular del Oeste. Así, la visión arquetípica de los indios como encarnación del mal y del salvajismo que obstaculizan el progreso de la civilización progresivamente debe competir con retratos más objetivos de los nativos-americanos, en los que se hace hincapié en su condición de víctimas de la conquista del Oeste, a veces incluso en clave nostálgica o elegíaca. Algunos de estos relatos, como *Yuma* (1978) de Russell Smith, llegan a otorgar el papel de protagonista a un personaje mestizo, mientras que denuncian la brutalidad de los blancos en la frontera. Incluso puede hablarse en estas últimas décadas de la existencia de una novela popular del Oeste escrita por nativos-americanos, lo que Robert F. Gish denomina como “the American Indian Western”.¹¹ Es un tipo de novela que recurre a la inversión, a la distorsión o incluso a la parodia de los elementos convencionales de la novela del Oeste. Su objetivo es representar este territorio y sus pobladores desde una perspectiva nativo-americana, abandonando el tradicional confinamiento del indio al papel del “Otro” en estas novelas. Dentro de esta narrativa popular nativo-americana Gish sitúa a autores como Leslie Marmon Silko, James Welch o Sherman Alexie, una adscripción que resulta un tanto problemática puesto que la maestría narrativa de estos escritores y la variedad de recursos artísticos empleada por los mismos superan con creces el ámbito del “formula western”.

La creciente diversidad socio-cultural que caracteriza a la narrativa popular del Oeste también se aprecia en la progresiva “feminización” de un género tradicionalmente asociado a unas características y valores marcadamente masculinos, “a genre written by men, for men, about men”.¹² Aunque ya en la primera mitad del siglo XX puede observarse la presencia de algunas autoras de novelas del Oeste que gozan de cierta popularidad, como B.M. Bower,

Honoré Willie Morrow, Cherry Wilson, Eli Colter o C.K. Shaw, el papel de las mujeres en sus obras a menudo es de carácter secundario, dentro de la más pura tradición de esta narrativa, e incluso con frecuencia la propia condición femenina de las autoras de los libros queda oculta bajo la utilización de meras iniciales o de pseudónimos un tanto ambiguos sexualmente. Estas últimas fórmulas se mantendrán vigentes también durante la segunda mitad del siglo XX, tal y como puede observarse repasando brevemente la lista de algunas de las más destacadas escritoras de novelas populares del Oeste durante este período: Lee Hoffman, P. A. Bechko, L. J. Wasburn, C. H. Haseloff, J. W. Williams... Esta pertinaz invisibilidad de las autoras de “westerns” contrasta, sin embargo, con el mayor protagonismo que en el último cuarto del siglo XX comienzan a adquirir los personajes femeninos en esta literatura, tanto en novelas escritas por hombres como por mujeres. Entre estas últimas destacan, por ejemplo, *Ride South!* (1980) y *Marauder* (1982) de C. H. Haseloff o *Home Mountain* (1990) y *The Longest Road* (1993) de Jeanne Williams. Incluso en los noventa se crea una organización, “Women Writing the West”, que tiene entre sus principales objetivos potenciar la literatura popular sobre el Oeste escrita por mujeres.¹³ De todos modos, todavía puede afirmarse que en líneas generales el espacio cultural del género sigue siendo predominantemente masculino.

Otra importante característica de la literatura popular del Oeste en las últimas décadas es el incremento de su carga sensacionalista, con un énfasis particular en los episodios violentos, recreados con todo tipo de detalles, y la inclusión de pasajes de sexo explícito, a veces de corte pornográfico. En efecto, por un lado, la violencia tradicional del “western” clásico abandona su tono habitualmente moderado y casi aséptico para adquirir una dimensión brutal, sanguinolenta y casi rutinaria en el “western” contemporáneo, tal y como puede observarse, por ejemplo, en un buen número de las novelas de Gordon D. Shireffs. De hecho, en ellas no resulta extraño encontrar tres cadáveres ya en la primera página.¹⁴ Por otro lado, en los setenta el “western” también se hace eco de la revolución sexual de la década anterior y transforma el erotismo latente en el “western” clásico en sexo explícito, incluyendo cada vez con más frecuencia elementos pornográficos. De este modo, el héroe arquetípico del “western” tradicional se convierte también en un “héroe sexual”. El género pierde, por tanto, su orientación prioritaria hacia el público juvenil para centrarse cada vez más en el público adulto. Como nos recuerda Jon Tuska, ya en 1979 casi todas las editoriales principales dedicadas a la publicación de “westerns” contaban con una serie para adultos, caracterizada por su fuerte componente sexual.¹⁵ Entre los autores más populares de este tipo de novelas se encuentran George G. Gilman, Jake Logan y Tabor Evans, particularmente conocidos por sus relatos protagonizados por Edge, Slocum y Longarm, respectivamente.

Todas estas innovaciones introducidas en la novela popular del Oeste en el último cuarto de siglo lógicamente han transformado el género, que ha perdido así parte de sus señas de identidad características. Ciertamente, algunas de las modificaciones que ha experimentado el género han resultado bastante controvertidas y han generado un importante número de críticas adversas, especialmente relacionadas con la elevada dosis de violencia y pornografía presente en determinadas colecciones. Sin embargo, en líneas generales estas modificaciones, sobre todo, el énfasis en el rigor histórico y geográfico, el creciente protagonismo de las mujeres y de las minorías, y una mayor elaboración artística, han contribuido a conseguir un cierto “status” de respetabilidad para este género e incluso un incipiente prestigio en los ámbitos académico y crítico de los Estados Unidos. De todos modos, no conviene sobre valorar tampoco el alcance de estas innovaciones porque buena parte de las novelas del Oeste que se publican en la actualidad siguen siendo fieles a las características básicas del género, a unas constantes temáticas, argumentales y formales. Son relatos que, a pesar de su mayor realismo, ciertas dosis de elaboración formal y algunas concesiones al multiculturalismo, siguen mostrando básicamente una visión épica y nostálgica del Oeste, recreando un pasado idealizado y perpetuado en la imaginación popular. En los mismos se rinde culto a una serie de valores arquetípicos del “western” como la familia, el honor, el derecho a utilizar la violencia en defensa propia o la idílica comunión del “cowboy” con la naturaleza, rechazando el tono pesimista y crítico imperante en las tesis revisionistas sobre la historia del Oeste.¹⁶ De hecho, y a modo de conclusión, puede decirse que en la actualidad la novela popular del Oeste se debate entre la fidelidad a unos esquemas narrativos clásicos, que todavía garantizan un número importante de lectores, y la búsqueda de nuevas fórmulas que contribuyan a la renovación del género y a su incipiente prestigio literario, sin que ello suponga un descenso significativo en el número de ventas.

Notas

- ¹ La investigación que se recoge en el presente artículo ha sido financiada por la UPV/EHU a través del proyecto 1/UPV 00103.130-H-13999/2001.
- ² Clarence Petersen, "How the West (North, East, South and Midwest) Was Won", *Chicago Tribune Book World*, July 4, 1976, Section 7, p. 3.
- ³ Frederick J. Turner, "The Significance of the Frontier in American History", *Annual Report of the American Historical Association for the Year 1893*. Washington: Government Printing Office, 1894, p. 200.
- ⁴ Ver John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green, OH: Bowling Green U Popular P., 1971, p. 31.
- ⁵ Middletown, CT: Wesleyan UP, 1973.
- ⁶ *West of Everything: The Inner Life of Westerns*. New York & Oxford: Oxford UP, 1992, p. 228.
- ⁷ Jon Tuska, ed., *The Western Story: A Chronological Treasury*. Lincoln & London: U. of Nebraska P., 1982 (1995), p. xvii.
- ⁸ Michael T. Marsden, "The Modern Western", in Richard W. Etulain, ed. *The American Literary West*. Manhattan, Kansas: Sunflower UP, 1980, p. 60.
- ⁹ Ver John R. Milton, *The Novel of the American West*. Lincoln & London: U of Nebraska P, 1980, pp. 26-28.
- ¹⁰ "The Market for Popular Western Fiction", in Thomas J. Lyon, ed., *Updating the Literary West*. Fort Worth: Texas Christian UP, 1997.
- ¹¹ "Writing Back: The American Indian Western", in Thomas J. Lyon, ed., op. cit., pp. 921-925.
- ¹² Vicki Piekarski, "Women Writers of Popular Westerns", *ibíd.*, p. 898.
- ¹³ Ver Judy Alter, "The Market for Popular Western Fiction", *ibíd.*, pp. 896-897.
- ¹⁴ Jon Tuska, ed., op. cit., p. xxx.
- ¹⁵ *Ibíd.*, p. xxxii.
- ¹⁶ Ver John Jakes, ed, *A Century of Great Western Stories*. New York: Forge, 2000, p. 17.

CAPÍTULO XII

“I HATE THE MOVIES LIKE POISON, BUT I GET A BANG IMITATING THEM.” *EL GUARDIÁN ENTRE EL CENTENO* Y LAS PELÍCULAS DE HOLLYWOOD

Jesús LERATE DE CASTRO
Universidad de Sevilla

Pasados cincuenta años desde de su publicación en 1951, un aspecto aún poco estudiado en *The Catcher in the Rye* (traducido en nuestro país como *El guardián entre el centeno*) es la importante función que desempeña el cine en esta obra.¹ Las referencias que se hacen en la novela de Salinger a películas, actores y al mundo de Hollywood en general, pueden entenderse como claves, no exentas de carga ideológica, que permiten desarrollar temas y caracterizar personajes. En las páginas que siguen exploraremos esta cuestión.

Para nuestro propósito será útil en primer lugar recordar el contexto histórico en que apareció la novela, pues toda ella en su conjunto, y sus referentes cinematográficos en particular, están íntimamente relacionados con algunas circunstancias en que se debatía la América de la postguerra. Cuando Jerome David Salinger publica la que hasta la fecha es su única novela, Estados Unidos atraviesa un período marcado por una exasperada confrontación en el terreno de sus relaciones internacionales. Acabada ya la Segunda Guerra Mundial, triunfa en China la revolución comunista, y la Unión Soviética, amenazante, hace estallar su primer artefacto nuclear (1949). Aquella que se llamó Guerra Fría tuvo su expresión menos contenida en la participación de los Estados Unidos en la Guerra de Corea (1950-53).

El guardián entre el centeno no es una novela bélica al modo, por ejemplo, de *The Naked and the Dead* (1948) de Norman Mailer. Es a todas luces una novela urbana que describe las experiencias de un adolescente de 16 años llamado Holden Caulfield, que tras ser expulsado de un colegio privado de Pennsylvania se va a Manhattan, y por allá deambula sin rumbo durante tres días por sus calles, parques, bares, hoteles, museos y cines. John Seelye ha podido opinar, no obstante, que “*The Catcher in the Rye* is [...] a subliminal war novel in which not a shot is fired.”² No le falta razón a este crítico, porque durante su odisea urbana, Holden librará una encarnizada lucha, si no en el campo de batalla, sí en el terreno emocional (para superar la muerte de su hermano Allie) y, sobre

todo, contra la hipocresía y el general conformismo de la sociedad americana del momento. Imperaba la frenética cultura del consumo y del ocio a que dio lugar la prosperidad económica de las administraciones Truman y Eisenhower. Desde esta perspectiva, puede decirse, pues, que la novela de Salinger trasplanta a un plano individual el tenso ambiente de confrontación, a la vez que de adocenamiento, vivido durante la Guerra Fría.

Reflejo de esta última es también la conocida “caza de brujas” maccarthysta que tuvo lugar entre 1947 y 1953 dentro de los propios Estados Unidos y que persiguió a todos aquellos ciudadanos y colectivos presuntamente sospechosos de simpatizar o estar vinculados a una actividad pro-comunista. El gremio más afectado por la represión ideológica emprendida por la Comisión de Actividades Antiamericanas del Senado (HUAC) fue la industria cinematográfica de Hollywood, que se vio como un peligroso foco de propaganda roja. Productores, guionistas y directores de cine fueron interrogados, impelidos a incriminarse y a delatar a conocidos que, en su opinión, mostrasen el más mínimo indicio de “antiamericanismo.”³

Salinger nunca fue sospechoso de “deslealtad” o “antiamericanismo”. Durante la Segunda Guerra Mundial estuvo destinado en una unidad de contraespionaje, participó en el desembarco aliado del 6 de junio de 1944 y, al igual que Kurt Vonnegut, combatió en la Batalla del Bulge, una de las más largas y sangrientas campañas. Sin embargo, *El guardián entre el centeno* -como *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1884) en su momento- también fue presa del ambiente inquisitorial de la época, pues llegó a prohibirse en algunos institutos y bibliotecas del país por su lenguaje soez y vulgar. Hoy pocos lectores se escandalizarían al leer palabras como “fuck,” “bastard” o “sonuvabitch”, pero corrían otros tiempos.

A finales de los años cuarenta Salinger tuvo un anecdótico pero significativo contacto personal con Hollywood. Como nos recuerda Edward R. Ducharne,⁴ los hermanos Julius y Philip Epstein -guionistas, entre otras, de la película *Casablanca*- fueron contratados para la adaptación cinematográfica de “Uncle Wiggily in Connecticut,” relato publicado por Salinger en 1948 en la revista *The New Yorker*.⁵ Aquella versión fílmica se estrenó en 1949 con el título de *My Foolish Heart*, dirigida por Mark Robson y protagonizada por Susan Hayward y Dana Andrews. La película recibió nominaciones a la mejor actriz (Hayward) y a la mejor canción (“My Foolish Heart”), de Victor Young. A pesar de aquel éxito, Salinger se sintió tan decepcionado por la película, que nunca más ha querido vender una obra suya a la industria cinematográfica.⁶

Desde un punto de vista formal, la novela que nos ocupa es un extenso *flashback* enmarcado por un párrafo introductorio y otro final. En el primero, Holden Caulfield (con resonancias de una voz en *off*) informa de que su narración no pretende ser una detallada autobiografía al estilo de David Copperfield, sólo desea relatar “that madman stuff that happened to me around last Christmas.”(1)⁷ Su historia -advierte el lector desde el principio- la cuenta desde un psiquiátrico californiano y desde un presente que se corresponde con 1950. La novela concluye en el Capítulo 26, donde el psicoanalista del centro le pregunta si piensa “aplicarse” cuando vuelva al colegio el próximo septiembre. Pregunta ridícula, en opinión de Holden, porque “how do you know what you’re going to do till you do it?” (192). Un final, pues, ambiguo y abierto.

Desde el punto de vista temático, la novela -decíamos- denuncia la hipocresía y la falsedad de la sociedad americana de la época, que en buena medida se transluce en el mundo del celuloide. Para el protagonista, las películas, los actores y Hollywood, en su conjunto, representan la quintaesencia de lo que él llama *phony*, es decir, todo aquello que es falso, engañoso y artificial. Holden expresa su odio visceral hacia las películas desde la primera página de la novela: “If there’s one thing I hate, it’s the movies. Don’t even mention them to me” (1). En el Capítulo 16, se ensaña con los actores: “I hate actors. They never act like people. They just think they do. Some of the good ones do, in a very slight way, but not in the way that’s fun to watch. And if any actor’s really good, you can always tell he *knows* he’s good and that spoils it” (105). Ni siquiera Sir Laurence Olivier y su interpretación en la versión cinematográfica de *Hamlet* (1948) escapan bien: “I just don’t see what’s so marvelous about Sir Laurence Olivier [...] He was too much like a goddam general, instead of a sad, screwed-up type guy” (106). Hollywood mismo no sale mejor parado. Holden lo asocia con traición, prostitución y demencia. Al principio de la novela nos dice que su hermano mayor, D.B., era un escritor normal y corriente cuando vivía en casa, y había publicado un magnífico libro de relatos titulado *The Secret Goldfish*. Ahora vive en Hollywood y gana muchísimo dinero como guionista, pero a costa de venderse y traicionar su vocación literaria. En palabras de Holden: “Now he’s out in Hollywood [...] being a prostitute” (1). Cuando Holden contrata a una prostituta ésta es -no ha de sorprendernos- precisamente de allá, de Hollywood. También, ya en el primer capítulo, Holden nos dice que la meca del cine no está lejos del hospital psiquiátrico donde él se recupera de su crisis nerviosa. Hollywood linda, pues, con la demencia.

Aunque el protagonista deja bien clara su mala opinión de Hollywood,⁸ no conviene olvidar que Holden Caulfield es un muchacho contradictorio e inconsistente. Ejemplos que lo confirman no faltan. En el Capítulo 3 declara

“I’m quite illiterate but I read a lot” (15); más tarde, en capítulo 13, afirma “I can drink all night and not even show it” (81) aunque en el 20 admite estar “drunk as a bastard”, y necesita veinte intentos antes de dar con el número de teléfono al que quiere llamar (135-6).

Sus contradicciones internas también se manifiestan en su fobia hacia las películas y, paralelamente, en su gusto por imitarlas. Como él mismo reconoce: “I hate the movies like poison, but I get a bang imitating them” (25).⁹ La primera película que imita, y que da ocasión a este comentario, es el musical *Ziegfeld Follies* (1946), dirigido por Vicente Minelli e interpretado por Fred Astair y Lucille Ball. Un aburrido Holden requiere la atención de su compañero de habitación Stradlater, que en ese momento se está afeitando. No se le ocurre sino ponerse allí a bailar claqué como un improvisado Fred Astair, con Stradlater como único público y en el cuarto de baño de Pencey como nada glamoroso escenario.

Pero lo que más le gusta imitar a nuestro protagonista no son los musicales sino las películas de cine negro. Al menos en dos ocasiones, Holden adopta el papel de tipo duro que caracteriza a los gangsters y detectives de las novelas de Chandler y Hammett. Algo que, de nuevo, resulta contradictorio, pues Holden detesta la violencia y se declara cobarde y pacifista. La primera vez que se imagina encarnando a uno de estos personajes es cuando Mauricio -un empleado de hotel metido a proxeneta- lo golpea hasta dejarlo semiinconsciente porque se ha negado a pagarle más de lo acordado por los servicios de una prostituta. En su maltrecho estado, dejará volar su imaginación hacia el mundo del cine negro:

I sort of started pretending I had a bullet in my guts. Old Maurice had plugged me. Now I was on the way to the bathroom to get a good shot of bourbon or something to steady my nerves and help me *really* go into action. I pictured myself comming out of the goddam bathroom, dressed and all, with my automatic in my pocket and staggering around a little bit. Then I’d walked downstairs, instead of using the elevator. I’d hold on to the banister and all, with this blood trickling, out of the side of my mouth a little at a time. What I’d do, I’d walk down a few floors --holding onto my guts, blood leaking all over the place-- and then I’d ring the elevator bell. As soon as Maurice opened the doors, he’d see me with the automatic in my hand and he’d start screaming at me, in this very high-pitched, yellow-belly voice, to leave him alone. But I’d plugged him anyway. Six shots right through his fat hairy belly. Then I’d throw my automatic down the elevator shaft --after I’d wiped off all the

fingerprints and all. Then I'd crawl back to my room and call up Jane and have her come over and bandage up my guts. I pictured her holding a cigarette for me to smoke while I was bleeding and all.

The goddam movies. They can ruin you. I'm not kidding. (93-94)

Unas páginas más tarde, Holden se emborracha en un bar y retorna a la misma fantasía de tipo duro al estilo Bogart:

When I was really drunk, I started that stupid business with the bullets in my guts again. I was the only guy at the bar with a bullet in their guts. I kept putting my hand under my jacket, on my stomach and all, to keep the blood from dripping all over the place. I didn't want anybody to know I was even wounded. I was concealing the fact that I was a wounded sonuvabitch (135).

La influencia que ejerce el cine negro en el protagonista se refleja también en otros detalles, como que sea un fumador empedernido, beba whisky o frecuente los sórdidos ambientes típicos de este género de películas. Holden se hospeda en destartaladas habitaciones de hotel con travestis, prostitutas y chulos; conversa con taxistas taciturnos como Horwitz o visita oscuros clubs nocturnos como Ernie's, donde su propietario toca el piano igual que Sam en *Casablanca*. Como observa John Seelye,¹⁰ Holden se ve obligado a frecuentar lugares públicos porque -al igual que los héroes del cine negro- no tiene adonde ir. El dormitorio de su hermana Phoebe le brinda un refugio temporal, pero sólo hasta que regresan sus padres. Entonces se oculta en un armario, escondite no infrecuente de niños, ladrones y detectives. Y a propósito de Phoebe, también ella se refugiará de alguna manera en este mundo policciaco, ya que le encanta escribir historias sobre una niña detective llamada Hazel Weatherfield.

La influencia que las películas ejercen sobre Holden es, pues, notoria, no obstante la repulsión que él dice sentir hacia ellas. Pero esas películas sirven también en *El guardián entre el centeno* para que su protagonista evalúe y comente las reacciones que despiertan en otras personas. Por ejemplo, Holden se siente aliviado cuando no tiene que ir al cine con Ackley y Brossard, porque sabe que "They both laughed like hyenas at stuff that wasn't even funny. I didn't even enjoy sitting next to them in the movies" (32). Otro día, Holden tiene un rato antes de su cita con un antiguo compañero de colegio y decide ver una película en el Radio City. Aunque nunca se menciona el título de este film, probablemente se trata de *Random Harvest* (*Niebla en el pasado*),¹¹ una producción cinematográfica de 1942 basada en la novela de James Hilton, dirigida por Mervyn LeRoy e interpretada por Ronald Colman y Greer Garson.

El juicio que le merece este inverosímil melodrama sentimentaloides sobre la amnesia es el siguiente: “All I can say is, don’t see it if you don’t want to puke all over yourself” (126). Pero aparte ya de la película misma, lo que más asquea a Holden es el comportamiento de una señora que, conmovida por el dramón, no ha parado de llorar en toda la película y no acompaña a su hijo al aseo por no perderse detalle. Esta circunstancia le hace expresar su indignación con estas palabras: “She was about as kind-hearted as a goddam wolf. You take somebody that cries their goddam eyes out over phony stuff in the movies, and nine times out of ten they’re mean bastards at heart” (126).

También las tres chicas de Seattle con las que Holden baila en el Lavender Room, Lillian Simmons, una antigua novia de su hermano D.B., y Sunny, la prostituta del Hotel Edmont, son víctimas de la fascinación ejercida por Hollywood. Las primeras han cruzado todo el país con el único propósito de poder ver a algún actor famoso en Nueva York. Lillian Simmons se queda embobada cuando Holden le dice que ahora su hermano escribe guiones de películas para Hollywood. Sunny, por su parte, le confiesa que dedica su escaso tiempo libre sólo a dormir e ir al cine. A Holden esto le parece patético y deprimente y si no llega a consumar su relación sexual con Sunny es en parte porque, como explica, “I don’t think I could ever do it with somebody that sits in a stupid movie all day long” (87).

Aparte de su hermano Allie, que murió de leucemia poco antes, las personas más importantes para Holden son su hermana Phoebe, de diez años, y Jane Gallagher, una chica por la que siente especial predilección. Para él, ambas representan el candor de la inocencia, la pureza y la autenticidad frente al fingimiento y la falsedad de Hollywood. A pesar de su corta edad, a Phoebe le gustan las películas extranjeras y aquellas que plantean temas serios. Le gusta, por ejemplo, *The Baker’s Wife* (*La Femme du Boulanger*), que en España se distribuyó con el título de *El pan y el perdón*. Se trata de un film dirigido en 1938 por Marcel Pagnol y que aborda la relación amorosa entre un pastor y la esposa de un panadero en una aldea provenzal. Su favorita es, sin embargo, *39 escalones*, el famoso *thriller* de espionaje dirigido por Alfred Hitchcock en 1935 y protagonizado por Robert Donat. Holden la ha llevado a ver esta película al menos diez veces y Phoebe la conoce tan bien que hasta se sabe los diálogos de memoria. Cuando Holden la visita a escondidas en casa de sus padres, Phoebe acaba de ver una película titulada *The Doctor*. En cuanto ve a su hermano le cuenta el argumento: “It was all about this doctor in Kentucky and everything that sticks a blanket over this child’s face that’s a cripple and can’t walk. Then they send him to jail and everything. It was excellent” (147). Lo que aquí relata tiene enseguida un efecto mimético sobre ella. Al enterarse de que la inesperada

visita de su hermano se debe a que lo han vuelto a expulsar del colegio, se enfada con él y -como el niño al que el médico asfixia en la película- “she flopped on her stomach on the bed and put the goddam pillow over her head” (149).

Esta película, *The Doctor*, que trata un caso de eutanasia, subraya quizá también la generosa actitud de Holden para con los niños. Ya el título de la novela, *El guardián entre el centeno* -tomado por cierto, y de modo incorrecto, de un verso del poeta escocés Robert Burns¹² remite a su afán de proteger a los inocentes niños, que despreocupadamente juegan en los campos de centeno ajenos al peligro que les acecha: precipitarse por la trágica experiencia de hacerse mayor. Al igual que el médico (aunque por otros medios) Holden querría librar a los niños de toda crueldad y sufrimiento. Este común altruismo lleva al médico de la película a prisión, a Holden a un psiquiátrico (Oldsey 213).

El guardián entre el centeno termina con un cierto aire nostálgico. En el último párrafo de la novela, Holden dice: “I sort of miss everybody I told about. Even old Stradlater and Ackley, for instance, I think I even miss that goddam Maurice. It’s funny. Don’t ever tell anybody anything. If you do, you start missing everybody” (192). Esto se lo dice a su hermano D.B., que ha ido a visitarlo al psiquiátrico junto con una actriz inglesa, que va a trabajar en la nueva película que está escribiendo. Es significativo que la novela concluya como empezó: con referencias al mundo de Hollywood.

A modo de conclusión, constatamos la relevancia temática que tiene Hollywood en esta novela como exponente de superficialidad y engaño, prostitución y demencia. Las muchas alusiones a películas que en ella se hacen sirven para ampliar la caracterización de los personajes y sopesar las reacciones que les suscitan. Al mismo tiempo, puede decirse que Salinger en *El guardián entre el centeno* traslada las tensas vicisitudes de la época al terreno emocional del protagonista, que ciertamente parece perder la batalla a juzgar por su reclusión en un psiquiátrico. El discurso de Holden, en primera persona y plagado de contradicciones, invita a parangonarlo con las confesiones a las que se obligaba a los sospechosos de subversión durante la era Maccarthy. No es de extrañar que, en un momento como aquél, el protagonista odie las películas y al mismo tiempo le encante imitarlas. Es la misma contradicción que en lo político y social vivía la nación americana a principios de los años 50, cuando a un mismo tiempo conoció el optimismo y el temor, la abundancia económica y la agobiante represión.

Notas

- ¹ Un artículo hay de Bernard S. Oldsey, "The Movies in the Rye," *College English* 23 (1961-62): 209-15.
- ² John Seelye, "The Catcher in the Rye as an Antiwar Novel," *Readings on The Catcher in the Rye*, ed. Steven Engel (San Diego: Greenhaven P, 1998) 27.
- ³ Hay una extensa bibliografía publicada en inglés sobre la inquisición política contra los profesionales de Hollywood durante la Guerra Fría. En español, destaca por su rigor documental el volumen de Román Gubern, *La caza de brujas en Hollywood* (Barcelona: Anagrama, 1987).
- ⁴ Edward R. Ducharme, "Possible Autobiographical Elements in Catcher," *Readings on The Catcher in the Rye*, ed. Steven Engel (San Diego: Greenhaven P, 1998) 72.
- ⁵ Este relato apareció posteriormente publicado en *Nine Stories* (1953).
- ⁶ Aun así, en 1995 se estrenó el film iraní *Pari* dirigido por Dariush Mehrjui y basado en Franny y Zooey (1961).
- ⁷ Todas las referencias están tomadas de *The Catcher in the Rye* (London: Penguin, 1994).
- ⁸ Edward R. Ducharme sugiere que su antipatía hacia este mundo de Hollywood puede entenderse como un reflejo del desencanto personal del autor a raíz del incidente de *My Foolish Heart* dos años antes de la publicación de *El guardián entre el centeno* (72).
- ⁹ Sobre su propio nombre se ha dicho que acaso sea un compuesto de los apellidos de William Holden y Joan Caulfield, dos estrellas del cine del momento que protagonizaron la película *Dear Ruth*, de 1947 (Oldsey 210).
- ¹⁰ John Seelye, "Holden in the Museum," *New Essays on The Catcher in the Rye*, ed. Jack Salzman (Cambridge: CUP, 1999) 27-28.
- ¹¹ Véase *Holden Caulfield*, ed. Harold Bloom (Philadelphia: Chelsea, 1990) 13 y 23.
- ¹² El poema en cuestión se titula "Comin' Thro' the Rye." Phoebe corrige a su hermano al hacerle notar que Burns escribe "If a body *meet* a body coming through the rye" y no "If a body catch a body comin' through the rye" (155). Consciente o inconscientemente, Holden usa el verbo "catch", que sugiere la idea de salvación, en vez de "meet", que en el poema tiene una connotación de seducción y flirteo sexual.

CAPÍTULO XIII

EL GRAN PISCATOR Y EL POBRE RICARDO: ASTROLOGÍA Y AUTOPARODIA EN LOS ALMANAQUES DE FRANKLIN Y TORRES VILLARROEL

M.^a Ángeles TODA IGLESIA
Universidad de Sevilla

A primera vista, es difícil imaginar dos personajes contemporáneos uno de otro más distintos que Benjamín Franklin y Diego de Torres Villarroel. Por un lado, Benjamín Franklin, el ilustrado pragmático, inventor del pararrayos, las lentes bifocales y la estufa salamandra; el político diplomático y astuto; el arquetipo del cumplimiento del sueño americano, al ascender desde sus humildes orígenes como aprendiz de impresor hasta ser un padre de la patria estadounidense y uno de los personajes más populares y famosos del siglo dieciocho. Por otro, Torres Villarroel, el discípulo catedrático de Matemáticas de la Universidad de Salamanca, el rezagado barroco en una España donde ya apunta la ilustración, quevediano y sarcástico, pícaro y difamado, perseguido siempre por un cierto halo diabólico.

Sin embargo, ya Russell P. Sebold los vinculó en un estudio como autores de dos de las primeras autobiografías en las que se reivindica plenamente al hombre burgués, el hombre corriente que por sus propios méritos logra conocimiento, dinero y poder.¹ Otro punto en común, que es el que quisiera examinar en este trabajo, es que ambos debieron una parte considerable de su popularidad y su fortuna a su exitosa incursión en un género de la literatura popular: el de los almanaques. Bajo el apelativo de El Gran Piscator de Salamanca, en el caso de Torres, y bajo el seudónimo del granjero Richard Saunders, el Pobre Ricardo, en el de Franklin, ambos surtieron de almanaques al público de su época durante largos años (desde 1718 hasta 1766, en el caso de Torres; de 1733 a 1758 en el de Franklin). Por añadidura, ambos introdujeron innovaciones significativas en el género.

Los almanaques son calendarios con información adicional de diverso tipo, que por lo general incluye las fiestas importantes, el santoral (en los países católicos), las fases de la luna y predicciones meteorológicas. Puede además incluir efemérides, proverbios, consejos sobre agricultura y ganadería, curiosidades y hasta pronósticos sobre el futuro, lo que, como veremos, será el centro de

la polémica generada a su alrededor. Generalmente son de tamaño pequeño, encuadrados en papel, y la persistencia del género se ejemplifica en uno de los más famosos en España, el Calendario Zaragozano, que empezó a editarse a mediados del siglo XIX y aún continúa. Según Aguilar Piñal, el más antiguo que se conserva data de 1495, y fue editado en París.² En las colonias británicas de América, el primer ejemplo es el de William Pierce de 1639, publicado al año escaso de instalarse la imprenta de la Universidad de Harvard.³ Casi desde sus inicios, el formato más habitual consiste en un breve prólogo al lector, información sobre lunas y mareas, los días, las predicciones meteorológicas, e intercaladas entre ellas otras frases en cursiva que pueden ser pronósticos, como en el caso de Torres, o proverbios, como en el de Franklin.

Como comenta Van Doren, los almanaques a menudo eran el único libro que existía en una casa, aparte de la Biblia en hogares protestantes, y muchos niños aprendieron a leer en ellos. Eran obras enormemente populares tanto en Europa como en América: Aguilar habla de más de medio centenar en la España del siglo XVIII, muchos de ellos publicados a raíz de los de Torres, y Van Doren comenta que el primer almanaque del Pobre Ricardo se reimprimió tres veces en tres semanas; Cerniglia, citando la bibliografía americana de Charles Evans, aduce que se publicaron más de 1100 almanaques distintos entre 1639 y 1799.⁴ En América, hubo familias que se dedicaron a producirlos a lo largo de varias generaciones: Daniel y Titan Leeds, sobre quien ya hablaremos, rivalizaron en la producción de almanaques no sólo con Benjamín Franklin, sino con el hermano mayor, la cuñada y el sobrino de éste.⁵

Cuando Torres y Franklin comienzan a publicar los suyos, ambos alegan una clara motivación económica, un tema que se repite casi sin excepción en el prólogo de cada uno de los volúmenes publicados. “Los médicos, y los cazadores, viven de lo que matan: los astrólogos, y los letrados, viven de lo que mienten,” argumenta Torres Villarroel en el prólogo de su almanaque de 1728. “Ya he dicho que la fortuna, y no el ingenio, me puso a el oficio de escritor...; ¿qué hemos de hacer? Lo que importa es, que suelten ustedes el metal...”⁶ En un tono sólo algo menos cínico, Franklin comenta: “Pero hayan sido o no mis tareas de utilidad para el público, lo cierto es que el público ha sido de utilidad para mí.”⁷ Este aspecto comercial y utilitario se refleja también en el hecho de que el impresor de Torres y el propio Franklin aprovechen estos almanaques para hacer propaganda de otras obras editadas por ellos.

A pesar de estas afirmaciones, tanto Franklin como Torres Villarroel persiguen un propósito adicional con estas publicaciones: el de instruir a sus lectores. Este propósito es más manifiesto en el caso de Franklin, con los famosos

proverbios intercalados que han sido lo más perdurable de sus almanaques y que aún se reimprimen. Pero cuando Torres alega que uno de sus motivos para elaborar sus almanaques es el de dispersar la ignorancia española, que creía que estas artes tan sólo estaban al alcance de autores extranjeros, también está defendiendo la expansión de lo que él entiende como ciencia.⁸

Una de las innovaciones más significativas que ambos introdujeron fue la de incluir, en lugar del breve prólogo dirigido al lector propio de otros autores de almanaques, un texto algo más extenso en el que desarrollan un personaje inventado, un portavoz cuyas características y funciones están estrechamente relacionadas con los muy distintos contextos en los que escriben uno y otro.

En el caso de Franklin, su personaje fue el pobre Ricardo, el granjero-astrólogo, con su esposa Bridget, regañona y exigente, pero trabajadora y fiel, un hombre que podía aparecer como el epítome del modesto bienestar y progreso al que podían acceder en América los hombres trabajadores y honrados. La ironía, quizá, reside en que el pobre Ricardo no alcanza la prosperidad gracias a sus labores de granjero (el prólogo del almanaque de 1746 sugiere que la mayor parte del trabajo que posibilita ese idílico estado de *aurea mediocritas* lo lleva a cabo Bridget),⁹ sino gracias a sus pronósticos, y presumiblemente a través de aplicarse los buenos consejos que prodiga al público. Sea como fuere, el pobre Ricardo cuenta que como resultado de sus tareas su esposa:

...ha podido comprarse una olla propia, y ya no tiene que pedírsela prestada a la vecina; ni hemos carecido nunca de algo que guisar en ella... y en lo que a mí respecta, me he comprado una levita de segunda mano, de tan buena calidad, que ya no me da vergüenza ir a la ciudad ni que me vean allí.¹⁰

Como granjero, y en el contexto de la “alabanza de aldea” propia del contradictorio primitivismo dieciochesco, el pobre Ricardo goza de cierta autoridad moral, como prueban los escritos de varios autores contemporáneos. Por ejemplo, Hector St. John de Crèvecoeur, que todavía se aprovecha de este tópico en 1782, considera en sus *Cartas de un granjero americano* que el cultivo de la tierra purifica a los colonos americanos y es el origen de su prosperidad material y moral.¹¹ Lógicamente, estas connotaciones hacen que el personaje resulte muy útil para el propósito didáctico de Franklin, mientras que el tratamiento levemente humorístico del que es objeto (al presentarlo su autor paralelamente como un hombre algo vago, crédulo y soñador, casi como un precursor de Rip Van Winkle) atempera este didacticismo, mezclándolo, en la mejor tradición dieciochesca, con un elemento de entretenimiento.

Por lo que respecta a Torres, el personaje que aparece en sus prólogos es en teoría un trasunto de sí mismo: un astrólogo de gran popularidad y dudosa reputación que amenaza con sus locuras la solemnidad de su cargo universitario. Pero, como advierte Guy Mercadier en su obra *Torres Villarroel: máscaras y espejos*, es fundamental no confundir a la persona con el personaje, que no es más que una de las múltiples y fugaces representaciones de sí mismo.¹² Torres inserta a este personaje en una serie de pequeños relatos que son los que dan título a cada uno de los almanaques (*El atillo de San Blas*, *El mesón de Santarén*, *Boda de aldeanos...*). Dichos relatos, al decir de Sebold, anticipan el costumbrismo romántico en su relación detallada de calles, personajes y barrios dieciochescos;¹³ no obstante, resultan enteramente barrocos en su gusto por la desmesura y lo grotesco. Torres parece complacerse en un ejercicio de abyección que va mucho más allá de la leve ironía que dirige Franklin contra su personaje, y presenta a “Torres” casi siempre en entornos en extremo marginales, sucios y repulsivos. En estos prólogos el personaje aparece rodeado de locos, de estudiantes sopones (los que vivían a costa de la caridad), de buhoneros hediondos, de mendigos mutilados y hasta de viejas hechiceras, todos los cuales lo reconocen y le dan la bienvenida como a uno de los suyos. Así como Franklin parece dotar de cierta autoridad a su pobre Ricardo, Torres aparentemente se esfuerza en minar la credibilidad y la reputación de ese miserable Gran Piscator; en breve analizaremos sus motivos.

Desde estos personajes, ambos autores establecen una curiosa relación con sus lectores y diversos juegos con la realidad exterior que casi podrían considerarse postmodernos. Ambos se dirigen a sus lectores con una mezcla de gratitud por el beneficio económico que les aportan y de una cierta sorna, que en el caso de Torres a menudo roza lo insultante. Ambos se burlan de la credulidad y el asombro que despierta entre ellos la figura del astrólogo. Dice Torres: “Convocábanse, en los lugares del paso y la detención, las mujeres, los niños y los hombres a ver al Piscator, y como a oráculo, acudían llenos de fe y de ignorancia a solicitar las respuestas de sus dudas y sus deseos...”; el Pobre Ricardo, en un párrafo muy similar, alude a las “mil preguntas vanas” “tanto de vecinos como de extraños” de las que sería objeto si se diese a conocer en público.¹⁴

Más allá de estas referencias y de las apelaciones directas a sus lectores, los dos autores incluyen a éstos en sus textos como personajes. En el caso de Franklin, el ejemplo más claro lo constituye el prólogo del último de sus almanaques, donde el pobre Ricardo se encuentra en una subasta con un anciano, el Viejo Abraham, que está pronunciando un discurso en el que enlaza uno tras otro los consejos y proverbios de los almanaques. Este prólogo, que actúa como

resumen y refuerzo de todas las enseñanzas anteriores, se publicó después por separado con el título de *Cómo hacerse rico*, un texto que fue ampliamente difundido y traducido a varios idiomas.¹⁵ Una vez más, mediante este recurso Franklin añade autoridad a su personaje, convertido ya en voz popular.

Por el contrario, la función de los lectores que aparecen como personajes en los prólogos de Torres parece ser una vez más la de minar la autoridad del astrólogo. En todos los almanaques que he podido examinar,¹⁶ estos seres marginales (a los que defino como lectores de Torres en tanto que conocen su obra) llevan a cabo una función casi postmoderna: a través de diversos recursos, es a ellos a quien Torres atribuye sus coplillas y pronósticos. El caso más claro -y quizá el más peligroso en un momento en que la Inquisición continúa siendo muy activa en España-es el de la vieja bruja del attillo de San Blas, que se dirige a él cordialmente y le promete que “sin otro estudio ni trabajo, que mi encuentro, tiene vuesa merced fabricado su almanaque”¹⁷ El efecto obvio es el de permitir a Torres distanciarse de su texto, en cuanto que no se presenta como autor de los pronósticos, sino como simple reproductor de las predicciones que hacen otros. Con ello, se libra de algunas responsabilidades, del mismo modo que lo hace al advertir que “las coplillas, juicios e invenciones, solo las pongo, por costumbre, y porque lo vi en el Sarrabal, y otros vejancones astrólogos; pero yo no sé cómo, ni por qué, lo pusieron en sus calendarios.”¹⁸

Este escepticismo con respecto a las posibilidades de astrología es común a ambos autores, y de hecho, según Marion Stowell, era frecuente como fuente de humor en los almanaques americanos de la época.¹⁹ Por lo que se refiere a España, José Luis Peset sugiere que en el siglo XVIII los horóscopos se leían también “como un género literario entretenido, como podían ser las comedias.”²⁰ Quisiera examinar aquí algunas de las formas concretas que toma este escepticismo en Franklin y en Torres Villarroel, y las razones que lo motivan en cada caso.

Ambos bromean con la arbitrariedad y falibilidad de las predicciones. Por lo que se refiere a las predicciones meteorológicas, que son las únicas que incluye Franklin, los prólogos del pobre Ricardo están llenos de justificaciones y disculpas para el caso de que fallen. En el de 1738 se juega con la creencia supersticiosa de que el autor de almanaques no sólo es capaz de predecir el tiempo, sino de disponerlo. Así, en este almanaque, en el que Bridget Saunders sustituye a su marido y redacta el prólogo a su gusto, Bridget explica que ha repasado el almanaque insertando días buenos para que las mujeres puedan tender.²¹ Torres juega con la misma idea al sugerir, en el almanaque de 1734, que uno de los estudiantes que le ayuda a componer las predicciones “estaba

de mal humor... porque en el viento, y ayre, dio muchas, y extraordinarias alteraciones.”²²

En el caso de Franklin, la intención humorística es muy clara. Al poner esa idea en boca de la esposa de Ricardo, profana en la materia, es fácil para los lectores (imbuidos en una larga tradición misógina) deducir que los autores de almanaques no disponen realmente de ese poder, y que sólo la ignorancia de una pobre mujer puede creerlo. En otros casos, como veremos, no debía ser tan fácil para el público lector distinguir entre las bromas y las veras.

Pero el verdadero centro de la cuestión se refiere a la fiabilidad de la astrología como ciencia capaz de predecir el futuro, y aquí es necesario marcar una diferencia fundamental: Torres sí cree en la “seriedad científica de la astrología pura como una rama de las matemáticas,” como resume Aguilar, aunque considera que la astrología de los pronósticos es algo muy distinto.²³ A pesar de ello, tanto él como Franklin utilizan el humor para autoparodiarse como astrólogos y criticar ciertos aspectos de la ciencia que afirman practicar.

En el caso del Pobre Ricardo, el ejemplo más manifiesto es el de la broma que mantiene a lo largo de varios años con respecto a otro autor (real) de almanaques, el ya citado Titan Leeds. En su primer almanaque, el Pobre Ricardo anuncia en términos grandilocuentes que ha decidido dedicarse al negocio porque desgraciadamente ha leído en las estrellas que el gran Titan Leeds va a morir tal día, a tal hora, etc. Continúa la broma en 1734 y 35, insistiendo en que Titan Leeds, diga lo que diga, está realmente muerto, y que además morir se era su obligación “por el honor de la astrología, el arte que profesaban tanto él como su padre.”²⁴ En 1740 pretende haber recibido una carta del espíritu de Leeds, en el que le confirma que efectivamente había muerto en la fecha señalada por el pobre Ricardo. “Por mi parte,” afirma éste al final, “estoy convencido de que la carta es auténtica.”²⁵

Para que esto se lea como autoparodia, es necesario suponer que los lectores comparten una actitud más o menos racionalista que les hace no creer ya en ciertas cosas, es decir, que entienden la obstinación del pobre Ricardo en afirmar la infalibilidad de sus predicciones como una prueba de que la astrología no es en absoluto fiable. ¿Hasta qué punto era esto cierto? Unos seis años antes de la publicación de los almanaques, Franklin había escrito un artículo burlándose de un supuesto juicio por brujería en las colonias americanas, llevado a cabo mediante pruebas propias de las ordalías medievales.²⁶ Si bien el episodio concreto es pura invención de Franklin, resulta revelador que sintiera la necesidad de publicar esta parodia, y el hecho confirma la idea de

que faltaban muchos años antes de que esta actitud racionalista fuese general. Cerniglia hace notar que existían en el período colonial tardío famosos autores de almanaques, como Nathaniel Ames, plenamente convencidos de la validez de lo que se denominaba “astrología judicial,” es decir, la que se ocupa de pronosticar acontecimientos futuros.²⁷ En parte Franklin, como declara en su Autobiografía, escribe los almanaques para instruir a un público ignorante; es posible que parte de la instrucción consistiera precisamente en presentar como objeto de humor algunas de las supersticiones que gobernaban sus vidas.

Por lo que se refiere a Torres, y a pesar de su creencia, al menos en su juventud, en las posibilidades científicas de la astrología, él también hace una parodia y crítica constante de ella. Ya he hecho referencia a la crítica que se desprende de atribuir sus pronósticos a los seres marginales que describe en sus prólogos. Pero además, en sus almanaques abundan las advertencias directas a sus lectores: “Dieciséis años ha que te estoy predicando desde mis prólogos que no creas en las adivinanzas, y acertijos de la astrología...”, dice en 1736. En el mismo año, proporciona una explicación de tono racionalista sobre los pronósticos políticos: “Las conjeturas políticas más se fundan en la historia, y en el trato con los áulicos, y políticos, que en las deducciones de la philosophia y astrología.”²⁸

Lo que subyace a esta aparente contradicción es el contexto español, en el que todas las obras estaban sometidas a censura eclesiástica.²⁹ Aguilar argumenta que la actitud oficial de la iglesia hacia los almanaques era ambigua: por una parte, los consideraba potencialmente condenables, ya que conocer el futuro era patrimonio exclusivo de Dios, y ya que el hacerlo entraría en contradicción con las ideas, clave para el catolicismo, del libre albedrío humano y la providencia divina. Por otra, existe una tendencia, quizá ya en parte ilustrada, a considerarlos inocuos, aceptables como simple divertimento. Esto se desprende claramente de los informes de varios de los censores de los almanaques de Torres; en cuanto a él mismo, marca constantemente esta distinción entre astrología seria y divertimento, como lo hace en la portada del almanaque de 1739: “sale en compañía de este prognóstico un arte de hacer calendarios de veras y prognósticos de burlas, el uno útil a la iglesia de Dios... el otro no tiene más provecho que para gastar un cuarto de hora simplemente.”³⁰ Insiste en la diferencia también en sus tratados sobre astrología y en su *Vida*, donde critica la imagen diabólica atribuida a los astrólogos.

Torres puede proponerse alejar a sus lectores de la superstición, pero lógicamente uno de sus motivos fundamentales es protegerse a sí mismo. Y aun así, tuvo problemas con la Inquisición. Los tuvo por su *Vida Natural y Católica*,

en el que presenta algunas de sus ideas más avanzadas,³¹ y por su almanaque de 1765, en el que se consideró que había pronosticado el motín de Esquilache. De hecho, a partir de 1767 se prohibieron los almanaques y los romances de ciego en España.³² En cambio, Franklin, a partir de 1748, pudo extender el elemento didáctico e ilustrado en su versión renovada de los almanaques, donde incluye curiosidades científicas, datos de utilidad práctica, y efemérides que le permiten ensalzar a las grandes personalidades de la Ilustración.

En contextos muy distintos, como hemos visto, Franklin y Torres Villarroel se aproximan como escritores y renovadores del género popular de los almanaques, al que añaden la ficción de un personaje-autor mucho más elaborado de lo habitual. A través de éste, y utilizando el humor y la parodia, realizan una crítica de la astrología que cumple un propósito didáctico, pero que en el caso de Torres resulta además imprescindible como defensa frente a la censura eclesiástica. Y con todas las limitaciones, los dos, en último término, reivindican el poder de la voluntad y la razón individual frente a la idea de destino, como lo hace Torres en esta copla de 1737 con la que voy a concluir este breve estudio:

De el planeta más furioso
Puedes burlar el poder
Y su coraje vencer
Con la virtud y el reposo.³³

Notas

¹ Russell P. Sebold, *Novela y autobiografía en la "Vida" de Torres Villarroel* (Barcelona: Ariel, 1975).

² Francisco Aguilar Piñal, *La prensa española en el siglo XVIII: diarios, revistas y pronósticos* (Madrid: CSIC, 1978) xi.

³ Keith A. Cerniglia, "The American Almanac and the Astrology Factor," *Early America Review* IV, 3 (Winter-Spring 2003), 30 Enero 2003
<http://www.earlyamerica.com/review/2003_winter_spring/almanac.htm>.

Puede encontrarse una valiosa serie de reproducciones facsímiles de almanaques coloniales americanos en las siguientes direcciones:

Archiving Early America, 21 Noviembre 2002

<<http://www.earlyamerica.com/earlyamerica/firsts/almanac>>;

Communications History: The United States, 1585-1880, ed. William J. Gilmore-Lehne, 13 Noviembre 2002

<<http://loki.stockton.edu/~gilmorew/0amnhist/comuhis1-2.htm>>;

History 341 Colonial America Homepage, ed. Timothy Shannon

<<http://www.gettysburg.edu/~tshannon/his341/>>

⁴ Aguilar Piñal xiii; Carl Van Doren, *Benjamin Franklin* (Cleveland: The World Publishing Company, 1948) 107; Cerniglia 3.

⁵ Marion Barber Stowell, "Humor in Colonial Almanacs," *Studies in American Humor* 3.2 (April 1976): 36. 13 Noviembre 2002 <http://www.compedit.com/colonial_almanacs.htm>

⁶ Diego de Torres Villarroel, *Juizio nacido en la casa de la locura...* (1728) (Madrid: Antonio Marín) np.

⁷ Benjamin Franklin, *Poor Richard's Almanack 1744, Writings*, ed. J.A. Leo Lemay (New York: The Library of America, 1987) 1231. Todas las traducciones de los textos citados de los almanaques de Franklin son mías.

⁸ Diego de Torres Villarroel, *Vida*, ed. Dámaso Chicharro (Madrid: Cátedra, 1990) 160. Varios de los ensayos reunidos en Manuel M^a Pérez López y Emilio Martínez Matas, eds, *Revisión de Torres Villarroel* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998) debaten el tema de la actitud de Torres hacia la ciencia de su tiempo, matizando el estereotipo del "rezagado barroco."

⁹ Franklin, *Writings* 1237.

¹⁰ Franklin, *Poor Richard's Almanack 1734, Writings* 1188.

¹¹ Hector St. John de Crèvecoeur, *Letters from an American Farmer*, ed. Susan Manning (Oxford: UP, 1997).

¹² Guy Mercadier, *Diego de Torres Villarroel: Masques et miroirs* (Paris: Editions Hispaniques, 1981)


¹³ Sebold 163.

¹⁴ Torres Villarroel, *Vida*, 215; Franklin, *Poor Richard's Almanack 1742, Writings* 1221.

¹⁵ Van Doren 268. Benjamin Franklin, *Cómo hacerse rico*, ed. y trad. Alberto Lena (León: Universidad de León, 1999).

¹⁶ Varios de los almanaques originales se conservan en la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla.

- ¹⁷ Torres Villarroel, *El attillo de San Blas...*(1737) (Sevilla: Imprenta Real de Don Diego de Haro) np.
- ¹⁸ Torres Villarroel, *Los pobres de el hospicio de Madrid...*(1736) (Sevilla: Imprenta Real de Don Diego de Haro) np.
- ¹⁹ Stowell 34.
- ²⁰ José Luis Peset, “Torres Villarroel y el arte de hacer pronósticos,” *Revisión de Torres Villarroel*, eds. Manuel María Pérez López y Emilio Martínez Mata (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998) 73.
- ²¹ Franklin, *Poor Richard's Almanack 1738, Writings* 1207.
- ²² Torres Villarroel, *Los sopones de Salamanca...* (1734) (Madrid: Antonio Marín) np.
- ²³ Aguilar xv.
- ²⁴ Franklin, *Poor Richard's Almanack 1735, Writings* 1195.
- ²⁵ Franklin, *Poor Richard's Almanack 1740, Writings* 1216.
- ²⁶ Franklin, “A Witch Trial at Mount Holly,” *Writings* 155-57.
- ²⁷ Cerniglia 5.
- ²⁸ Torres Villarroel, *Los pobres de el hospicio de Madrid...*(1736) (Sevilla: Imprenta Real de Don Diego de Haro) np.
- ²⁹ No hay que olvidar que las iglesias protestantes de las colonias, por su parte, también lanzaron múltiples ataques contra la astrología, como señala Cerniglia 5-6. Sin embargo, para esta época la conexión entre iglesia y estado, incluso en las colonias puritanas, estaba mucho más debilitada que en España; y por supuesto no existía en las colonias de Norteamérica ningún órgano del alcance y el poder de la Inquisición.
- ³⁰ Torres Villarroel, *El quartel de invalidos...* (1739) (Sevilla: Imprenta Real de Don Diego de Haro) np.
- ³¹ Mercadier 125-34.
- ³² Aguilar xvii. La más famosa de las predicciones acertadas de Torres, la que según la tradición popular anticipa la revolución francesa, fue una falsificación posterior, según Emilio Martínez Mata, “Pronósticos y predicciones de Diego de Torres Villarroel,” *Revisión de Torres Villarroel* 101.
- ³³ Torres Villarroel, *El attillo* np.



Otros (con)textos
Further (Con)Texts

CAPÍTULO XIV

LA NARRATIVA DE ABILIO ESTÉVEZ: LA INSULARIDAD COMO PARÁBOLA

Francisco LINARES VALCÁRCEL
I.E.S. “Don Bosco”. Albacete

Para abordar la obra narrativa de Abilio Estévez en general y *Tuyo es el reino*¹ en particular comenzaremos con un sucinto repaso a la historia reciente de la narrativa en la isla de Cuba. La breve extensión de esta comunicación no nos permite sino trazar unas breves pinceladas.

En los últimos veinte años hemos asistido a una evolución desde textos simplistas, sobre todo en la década de los años sesenta y setenta, a obras de mucha mayor complejidad. La paulatina separación del acatamiento ideológico a la Revolución, el relajamiento de las instituciones cubanas en el control de la obra artística y la voluntad de las mismas instituciones de estimular la creación abierta han traído como consecuencia textos donde se hace patente una mayor libertad creativa, tanto temáticamente como en sus formas expresivas.

Ambrosio Fornet denomina “Periodo de Oro de la narrativa cubana” al que comienza con el triunfo de la Revolución y que termina hacia mitad de los años setenta. Nombres básicos serían José Lezama Lima y Alejo Carpentier, ya conocidos en el panorama literario de la época y que llegaban a estos años con una sólida obra. Otros se asomaban por vez primera al mundo de las letras como Guillermo Cabrera Infante, Antonio Benítez Rojo, Jesús Díaz, José Soler Puig o Reinaldo Arenas.

Los años que van entre 1972 y 1980 son definidos por el escritor y crítico literario cubano Amir Valle² como período gris. Éste estaría marcado por la politización de la cultura cubana y la literatura de compromiso alrededor de la Cuba socialista del momento.

El “despegue del péndulo” denominado así por el escritor y crítico cubano Francisco López Sacha comenzará con el inicio de la década de los 80. Coexisten a partir de esas fechas dos promociones de narradores: la de los ochenta y la de los noventa a la que podemos añadir a los jovencísimos narradores que están surgiendo desde finales de los años 90. Amir Valle incluye a Abilio Estévez en

la promoción de los años 80.

Antonio Benítez Rojo habla de la eclosión imparable de los heterogéneo en el mundo caribeño. Esa eclosión está firmemente representada en la obra de Abilio Estévez.

La acción de *Tuyo es el reino*, la obra que nos ocupa, se desarrolla en La Isla, una finca próxima a La Habana donde habitan los personajes que desfilan por la novela. La Isla es un complejo de edificaciones con una vegetación exuberante desde la que diversos tipos humanos contemplan la progresiva destrucción de sus vidas venida de la mano de elementos que no pueden controlar. La ruina moral, el abatimiento, la desesperación hace mella en todos ellos agrupados en torno a la figura incierta de un hombre que aparece asaeteado y que es cuidado por los habitantes de La Isla hasta su total recuperación. El ansia de huida y el anhelo de cambio aparece por doquier en esta novela. Los personajes se encuentran encerrados en sus propias obsesiones y ellos mismos reclusos en La Isla, parábola de otro espacio mayor que es la isla de Cuba, paradigma de todas las islas.

Si este resumen argumental puede parecer ambiguo es porque la novela navega en las aguas de la ambigüedad. Las declaraciones de su autor no hacen sino velar aún más las intenciones primeras de la obra. Javier Fernández en una entrevista al autor afirma que en Europa muchos lectores quisieron, “(...) leerla como una novela de disidencia política y de exilio interior.”

Abilio Estévez respondía:

Si muchos quisieron leerla como una novela de “disidencia política y de exilio interior”, me parece excelente. En una gran medida, supongo, la literatura es disidencia. Sucede, sin embargo, que me niego a considerarla únicamente eso. No descubro el Mediterráneo si digo que la literatura es mucho más, y que su valor está en la ambigüedad, en el juego de espejos que se crea cuando entras a un gran libro, como quien entra en una feria. Una buena novela (y no quiero decir que la mía lo sea, pero al menos lo intenté) no es una provocación, sino muchas provocaciones. Las circunstancias históricas me obligaron a recurrir a un equívoco, a un “doble sentido” con el que mi criterio artístico coincidía plenamente. La literatura obvia, directa, no me interesa. me resulta siempre más inquietante que un escritor se acerque al centro por el camino de las tangentes. Que su revelación llegue por la vía del sigilo, del enigma. una manifestación que nace del sabio ocultamiento.³

Estas declaraciones son, sin duda, un sabio ocultamiento. Lo que sí parece cierto es que nos encontramos ante una obra donde los elementos autobiográficos se complementan con la ficción. El autor intenta recuperar su infancia y para ello recoge los espacios de la niñez: el cuartel de Columbia donde vivía de pequeño, cerca del Instituto de Segunda Enseñanza de Marianao, el arbolado de La Isla, que no es sino el recuerdo del patio del colegio visto desde la casa de su abuela en una azotea de san Alejandro. Estévez mezcla los espacios para conformar así el mundo mágico de La Isla, trasunto de su propia infancia y universo reducido de una Cuba rememorada y quizá deformada por esos mismos recuerdos.

La publicación de *Tuyo es el Reino* levantó una pequeña polémica a ambos lados del Atlántico. Mientras en España se la recibía como una obra singular que rompía, o al menos modificaba sustancialmente los moldes del género, la crítica cubana hablaba de sobrevaloración en la recepción y se oponía a quien hubiera querido ver en ella un ejemplo de disidencia.

El autor, en una entrevista concedida tras la publicación, comentaba que en Cuba: “(...) ha sido raramente acogida: alguna gente me ha dicho maravillas de ella y otros me han dicho horrores.”⁴

Coincidimos con algunos críticos en que *Tuyo es el reino* no es una obra narrativa al uso. El autor maneja la autorreflexividad como una quinta columna con la que el narrador se implica en múltiples ocasiones en el desarrollo de la historia. Parece como si los orígenes de autor teatral de Abilio Estévez estuvieran bien presentes a la hora de la redacción de esta novela.

Así, y a modo de ejemplo, incluye acotaciones puramente teatrales, como cuando describe desde la voz del narrador la propia escenografía novelística fuera de los usos comunes de la narración:

El escenario debe ser grande, lleno de árboles, hojas, ramas de verdad. Digamos que representa un bosque en la antigua Grecia. Aparece un vestal. Túnica blanca que ondea al viento. El viento escapa de grandes ventiladores que están entre las cortinas del escenario. la vestal avanza lenta (...). (96)

o bien: “Cada vez que pase una lechuza, los personajes de esta novela se santiguarán. (231)”

Conforme el libro va avanzando, el autor se va insertando más y más

en la narración sintiéndose más cómodo con la exhibición de sus propios sentimientos:

Más tarde, cuando la noche resulta más noche y cuando nadie puede o nadie se siente capaz de decir cuándo, el narrador decide que ocurra el milagro. No es un milagro en realidad. El narrador (que tiene el defecto de la grandilocuencia) quiere revertirlo con atmósfera de grandeza, de prodigio. El narrador tiene su vena teatral de la que, por más que quiera, no puede desprenderse. Importante como todo lector que se respete, el lector impaciente quiere saber en qué consiste el milagro. (239)

Indudablemente y como colofón de la autorreflexividad, la presencia del autor se hace ineludible en el epílogo titulado *La vida perdurable*.

Dentro de *Tuyo es el Reino*, hay abundantes pasajes que nos hacen pensar en el concepto de disidencia o exilio, aunque de una forma brumosa en un principio, y que comienza emparejándose con el hastío vital. La acción del libro se desarrolla en los últimos días de la dictadura de Fulgencio Batista –el mismo autor nos informa de ello en un clarificador epílogo–. Este dato es de especial relevancia al situar temporalmente la acción. Existe, pues, una progresión alrededor del concepto de disidencia o exilio que va de menos a más y que podemos resumir en tres puntos, a saber:

a) Los personajes, frustrados, vitalmente perdidos, son presas de una angustia ajena en un principio a los avatares políticos:

Aunque no lo creas, Sebastián, existe un lugar llamado Florencia, y es la ciudad más bella de la Toscana, y la Toscana es la región más bella de Italia, y tú serás incapaz de imaginarte qué ciudad es esa, acostumbrado como estás a puebluchos, aldeitas de este país que no es un país, Sebastián, sino algo espeluznante que a falta de mejor nombre llamamos Isla (...). (154)

o en otro pasaje donde se alude a la Isla como a un cementerio:

La Isla.

¿Se han fijado en la Isla?, inmenso cementerio sin tumbas, cementerio gigante la Isla, almas errantes deambulan por la Isla, (...). (237)

Estos dos fragmentos nos llevan al origen de la desesperación de los personajes de la novela, que deambulan sin rumbo, viviendo sus vidas como

seres perdidos en un lugar que, a fuerza de cotidianeidad, les es exasperante. Parece que Abilio Estévez vincula el hecho de ser cubano a una maldición que no tiene un origen determinado. Los habitantes de La Isla, finca y país, no puede hacer nada para salvarse. En el fragmento que sigue encontramos ecos de el verso de Eliseo Diego “esta isla rodeada de Dios por todas partes”. Sebastián, en un momento de la novela, escribe una carta a Dios:

Sebastián ha escrito en una hoja de su cuaderno de clases: Dios Todopoderoso, espero que al recibo de ésta, Te encuentres bien, nosotros no tan bien, Te escribimos porque andamos deseosos de que la Isla deje de serlo, si Tú pusieras de tu parte, podrías tomarla y llevarla hasta Yucatán, hasta la Florida o hasta Venezuela. ¿te imaginas, Dios, qué alegría podrías darnos, si quisieras, a tus no tan pecadores hijos (por lo menos no tan pecadores como Tú crees) permitiéndonos caminar de una país a otro sin el peligro de perecer ahogados. (...). (218)

b) Siguiendo la progresión antes citada encontramos pasajes donde el autor reflexiona acerca del hecho de ser cubano. Realmente toda la obra está salpicada de referencias a la condición de isleño como habitante de un mundo paradisíaco pero inmóvil:

Es lógico, si se tiene en cuenta que los personajes de este libro son cubanos. Como cualquier cubano, los personajes de este libro no han aprendido a vivir solos. Los cubanos no quieren saber que los hombres están solos en el mundo y que únicamente los hombres son responsables de sus actos. (245)

c) Los pasajes antes citados anticipan otros donde más explícitamente se trata la situación política. En uno de ellos, el capitán Alonso, destinado en el cuartel de Columbia, alude de manera directa a la inquietante situación política que vive el país:

Sí, los tiempos están muy malos. Columbia es un hervidero, esto se viene abajo. (...) Significa que nos esperan tiempos de horror (...) Esta vez Dios nos abandonará, sin remedio, estamos al borde de la hecatombe, dice. (...) En este país siempre hemos estado al borde de la hecatombe. (145)

A partir de aquí, el universo temporal se confunde. Si, efectivamente nos encontramos en los últimos días de la dictadura de Batista, los pasajes referidos a los balseros parecen situarse en un tiempo más próximo. Empecemos citando el pasaje donde Melissa, de manera visionaria, anticipa un estado de cosas que

no podemos interpretar de otra manera que como una crítica al régimen de Castro:

Sueña con un estado todopoderoso en que, como dice con absoluta seriedad Lo que se pueda hacer esté prohibido y lo que no esté prohibido no se pueda hacer, un estado de espanto sin fin donde el hombre no importe, donde lo que importe sena las ideas (...) un Estado que se a un padre severo y ordene y mande, y cuyas órdenes y mandos no se discutan es lo que el hombre (que aún no ha rebasado la niñez) necesita, un Estado que convierta al hombre en enemigo del hombre, un estado con ojos oblicuos, con cientos de manos armadas dispuestas a degollar, a arrasar, un Estado que encierre al hombre en las cuatro paredes de su pobreza y lo haga pasar hambre y sed y lo deje insomne, lo haga sentir que su vida nada vale, que lo importante es cómo y para qué puede ese estado utilizar su vida, que convierta la vida de cada cual en expediente, en el número de ese expediente, hay que acabar con el placer, con las complacencias, el dolor es el único modo de aprendizaje, y hay que utilizarlo con razón, a conciencia. a su modo, Melissa se cree santa, la sagrada profetisa de un culto por llegar. ella sube a la azotea, desnuda, observa con desprecio la Isla, y con desprecio observa a sus compañeros. Guarda. está segura de que un futuro (no demasiado lejano) asistirá a la Aurora de Una Nueva Era. (296-297)

El pasaje no tiene desperdicio y a nuestro juicio es indudable su interpretación política. Otros, bastante clarificadores, están, como apuntábamos, referidos a los balseros que, como en el que sigue, sirve de excusa para introducir la idea de la isla como parte íntima del ser, como algo inseparable de la condición de isleño que éste llevará donde vaya. En los pasajes que siguen se ve más profundamente la influencia de Virgilio Piñera. René Fuentes Gómez en una entrevista⁵ concedida a Luis Bravo, poeta como él, cita a Piñera para ilustrar el confinamiento que se sufre en la isla. “Asfixia del agua por todas partes”, dice Piñera o “la maldita circunstancia del agua por todas partes”, como reza en un verso que será el estigma de toda una generación. En la cita que sigue también alude al pasado fundacional de la isla:

El lógico *chérie*, que te hicieran llorar los mendigos de las balsas, el hombre de la Isla se cree siempre en una balsa, se cree siempre a punto de zarpar y también a punto de zozobrar, sólo que esa balsa no surca el mar, y es en el momento en que descubre que la Isla no se moverá, en el momento en que el hombre de la Isla se percata de que su vista está fija al fondo marino por alguna fuerza eterna y diabólica, en ese instante, corta troncos y construye la balsa y se

aleja para siempre. (...) ¿Y qué ocurre?, lo inesperado, la Isla no lo abandona, él la abandona a ella, ella no lo abandona a él (...) tú te vas de la Isla y la Isla no se va de ti (...) una Isla (bueno, voy a precisar) esta Isla en que vivimos es una enfermedad. (...) *Ah, mon Dieu*, no puede ser dichosos un país fundado con la morriña de los gallegos, con la añoranza de andaluces y canarios, con la *rauxa* y *angoixa* de los catalanes, no, no puede ser dichoso ningún lugar al que un negrero como Pedro Blanco trae miles de negros arrancados de sus tierras, maltratados, torturados, y se les vende desnudos, y se les esclaviza, y se les hace trabajar de sol a sol, esa mezcla tiene que hacer por necesidad un pueblo triste, un pueblo maldito, y si agregas el calor, el sofoco, el tiempo que no trascurre, y los modos de evadir todo eso, el ron, la música, el baile, las religiones paganas, el cuerpo, el cuerpo en detrimento del espíritu, el cuerpo sudando sobre otros cuerpo, el ocio, ¡el ocio!, no el ocio productivo del que habla Unamuno, no, sino otro que se llama desidia, un ocio que se llama impotencia, escepticismo, falta de fe (...). (174-175)

Poco a poco, la idea de la huída va tomando más cuerpo, ya sin ambages, evolucionando hacia la idea de libertad en la que culminan los tres pequeños pasajes que paso a citar. Así Sebastián dice:

(...) Hay que huir, no queda otro remedio, he sabido de buena tinta que esta tierra está comenzando a enfermarse, ya las estrellas se han ido apagando, y un rayo destruyó el sándalo rojo de Ceilán, no hay pájaros en los árboles y se desmoronó la casa de Consuelo. (...) Si tomamos hacia el norte, dijo Vido señalando el mapa, toparemos con Cayo Hueso, si nos orientamos hacia el Noroeste, podríamos terminar en algún lugar de México, en cambio si nos orientamos hacia el Nordeste iríamos a dar a las Islas Canarias, o en el mejor de los casos a la mismísima Andalucía. (302)

y un poco más adelante

(...) óiganme, no vivimos en una Isla sino en un velero detenido en calma chicha, debía haberme ido antes, debí haber seguido a mi tío Leandro, que huyó a la India, huir, huir, lo único que esta Isla propone. huir, parece el verbo mágico, el verbo que con solo mencionarlo cambia la vida al revés, como si en Bruselas, en Roma, en Praga la gente no se aburriera como aquí, supongo que si, se deben aburrir de otro modo, pero aburridos igual. (303)

y por fin:

(...) quiero ser libre, libre, libre incluso para terminar de modo trágico los días de mi vida, podrida como Naná, pero libre, sí, libre, y eso sólo se consigue escapando, enfrentando el horizonte en una balsa...

(304)

En resumen, Abilio Estévez construye en esta obra un universo fabuloso, casi mítico coincidiendo de alguna manera en el desarrollo de la teleología insular que partió como idea en la revista *Orígenes* y que mitificaba la isla haciéndola parecer un paraíso, pero mezclando en grandes dosis las ideas insulares de Piñera, salido de *Orígenes* para evolucionar hasta las teorías de la revista *Ciclón*, que consideraba a la isla como un pudridero. No en vano, el mismo Estévez considera a Piñera como su maestro y su mentor.

Notas

¹ Estévez, Abilio. *Tuyo es el reino*, Barcelona, Tusquets, 1997. [Todas la referencias de página en las citas corresponden a esta edición]

² Valle, Amir (2002) *Los vaivenes del péndulo*, en *Cuba Literaria*. <http://www.cubaliteraria.com/perfiles/>

³ *Abilio Estévez: un sabio ocultamiento*. Entrevista realizada por Javier Fernández. <http://literateworld.com/spanisch/2002/especialdelmes/june/w02/box1.html>

⁴ *Abilio Estévez: vecino de la isla*. Entrevista realizada por Dean Luis Reyes. La Habana. Librusa.

⁵ Entrevista inédita realizada en *Casa Soles* (Solymar, Canelones, Uruguay) el 20 de noviembre de 1999.

CAPÍTULO XV

TRADICIONES POPULARES, ORALIDAD Y MEDIACIÓN LITERARIA EN RAFFAELE NIGRO

Ettore CATALANO
Universidad de Bari

1. La cultura lucana, su recuperación y su visibilidad, junto a la oralidad y a las tradiciones populares desde siempre han constituido el depósito cultural de la narrativa de Raffaele Nigro.

La primera contribución crítica-literaria de una cierta amplitud de Raffaele Nigro se sitúa en 1978: *La cultura a Melfi*. En la introducción al volumen Michele Dell'Aquila, a cuya enseñanza Nigro hacía referencia en sus primeros trabajos, recogía las razones profundas del interés crítico por la reconsideración regional y local de la cultura literaria nacional, sobre la base de consideraciones que partían del Congreso del AISLI de 1970 y articulaban y autorizaban un estudio de la hegemonía realmente ejercitada por una cierta interpretación de la cultura nacional y la infravaloración de las proyecciones provinciales, leídas sólo “en el momento degradado y repetitivo”.

Más allá del riesgo del regionalismo erudito y un poco miope, Nigro acentúa el interés por los lugares físicos dentro de los cuales, a partir de agregaciones intelectuales, nacen momentos de cultura literaria ampliamente connotados (también la ciencia y las actividades económicas y profesionales). El trabajo de Nigro apostaba por equilibrar valor nacional y articulación regional y por retomar una más consistente presencia de la Basilicata y de su tradición literaria en el ámbito de la cultura nacional.

La contribución predominantemente bibliográfica del ensayo de Nigro de 1978 adquiere relieve no sólo por la riqueza de la exploración efectuada en archivos públicos y privados (con el resultado de poner en conocimiento de los estudiosos una mole de obras, desiguales por valor y testimonio civil, a veces preciosas), pero también por algunas indicaciones útiles para el desarrollo del futuro trabajo de Nigro (las trazas en la obra de Maria Carlucci, destinadas a convertirse en una contribución autónoma en 1984) y por la rápida cita del francés Lenormant, cuyo diario inspirará algunos lugares del *Viaggio in Puglia* de 1991. El desierto narrativo y poético de la cultura de Melfi se señala como

dato recurrente, mientras son vivaces las presencias en los ámbitos científico, jurídico, notarial, médico e histórico.

A un año de distancia, Nigro vuelve a ocuparse de centros intelectuales y poetas en la Basilicata del segundo Cinquecento, una intervención aun enriquecida por un lúcido prólogo de Michele Dell'Aquila, quien indica la necesidad y el relieve de estudios destinados a definir mejor el rol de las culturas y literaturas regionales y de los relativos centros intelectuales, en un proyecto crítico que ciertamente no apunta a una serie de cuadros regionales separados de la relación con el proyecto unitario, sino, al contrario, trata de ofrecer a los estudiosos una serie de reconstrucciones particulares de áreas periféricas “descuidadas por larga subalternancia respecto a los centros hegemónicos”.

El trabajo de investigación de Nigro se presenta, por tanto, no sólo como contribución erudita y minuciosamente documentada de la actividad literaria de un área periférica, sino también como capacidad de construir enlaces y relaciones entre esa cultura lucana (los centros intelectuales y poéticos en la Basilicata del segundo Cinquecento) y los centros napolitanos, romanos, boloñeses, ferrareses, paduanos, en una compleja partida doble de entradas y salidas, en la cual la recepción no es siempre un fenómeno totalmente pasivo, como señala en fin, con prudencia, el crítico prologuista.

Nigro evidencia “una cierta floritura de productos literarios también en el interior del reino” y algunos fermentos culturales de carácter laico sólo tras la desaparición de Federico II de de los suevos. La reconstrucción de la cultura contra-reformista en Potenza, la rígida estructura teórica contra-reformista exhibida por la cultura de Melfi (rica también en indicaciones sugestivas sobre el ritualismo mágico y bujesco), la vivacidad del arzobispado de Matera y de la cultura materana (cuyas posiciones más interesantes vienen de los abuelos de Ascanio y Antonio Persio, difusores de las doctrinas filosóficas del conjunto de las ciencias naturales), la tradición poética de Venosa (el nombre de Horacio y los intercambios culturales con Nápoles y Salerno y con las ciudades apulenses circunstantes, gracias a la posición geográfica, las personalidades de Bartolomeo Maranta, del Tansillo y del Cappellano) son los puntos de mayor sugestión crítica evidenciados por Nigro, quien no deja, sin embargo, de señalar el retraso de estos centros “reavivados por algunas actividades culturales” respecto a la cultura “que se estaba desarrollando en los mayores centros italianos” y por tanto la permanencia global de “zonas de profunda depresión cultural”, aunque en una forma larvada de “descentralización cultural” sugerida por el poder español.

2. En 1979, enlazándose con la actividad poética practicada mientras tanto, Nigro publica, en colaboración con Daniele Giancane, *Poeti della Puglia*, con una introducción a cuatro manos titulada *Geografia della poesia pugliese contemporanea*.

En el escrito, en continuidad con las indicaciones emergidas en el convenio del AISLLI en Bari, ya antes mencionado, los autores intentan construir un panorama de la poesía apuliense contemporánea, abiertamente polemizado con el ostracismo cultural que niega la existencia misma y la difusión a nivel nacional de la experiencia poética apuliense de nuestros días. La discriminación entre el viejo modo de poetizar y el nuevo la indica el esfuerzo de los poetas “hijos del sesenta y ocho” hacia agregaciones culturales e intervenciones concretas en el territorio, un poco por recelo hacia los mecanismos de gestión del poder cultural y un poco por desconfianza hacia la fuerza autopropulsiva de la palabra poética “confiada a sí misma”.

Para los fines de nuestro estudio, importa poner de manifiesto, en lo que sea posible, en un escrito no sólo debido a Nigro, algunas coordenadas que volverán a imponerse en el trabajo creativo del escritor de Melfi, aquí acogido entre los poetas apulienses por realizar su labor en Apulia, a pesar de sus orígenes biográficos lucanos. Sobre todo, la decidida acentuación del carácter local, dialogante, de la nueva poesía, respecto a los cierres introspectivos y monologantes, incapaces de proponer un diálogo real con las nuevas necesidades del Sur y con las nuevas problemáticas de las clases sociales formadas también a continuación de los profundos cambios político-intelectuales de los años sesenta.

Contra las debilidades de un viejo meridionalismo sólo economicista, vemos avanzar la visión de un Sur que comprende cómo también a través de la idea y la práctica de un modo inédito de hacer y consumir poesía pasa a una posibilidad concreta de afirmar la autonomía proyectiva del Sur mismo, contra toda lógica de subalternancia editorial. Además, la idea del público de la poesía, la búsqueda del compañero al que hablar en verso es significativa: quiere decir romper el círculo del subjetivista consumo privado de la poesía y abrirse hacia verificaciones e implicaciones capaces de proyectar la poesía misma hacia agregaciones más vastas.

Hablar con, ya no hablar para, es el ideal poético y práctico que anima el concepto mismo de centros culturales en movimiento, de grupos políticos que se plantean el fin de intervenir para modificar el presente del territorio en el que tienen raíces.

En 1981, también para las ediciones Forum / Quinta Generazione de Forlì, Nigro completa el discurso sobre la poesía con la parte lucana, escribiendo una profunda introducción dedicada a *Poeti e cultura nella Basilicata vulturina* en el volumen *Poeti della Basilicata*, a cargo del mismo Nigro y de Antonio Lotierzo.

El estudio de Nigro insiste mucho en los retrasos del desarrollo económico que condenan al de Melfi al atraso cultural, condicionan sus esfuerzos artísticos, confinándolos a menudo a la autodidáctica, cuando no al provincialismo, estando ausentes todas aquellas iniciativas que puedan conducir no sólo a la producción, sino también al consumo mismo de la poesía. Otro elemento sobre el que Nigro insiste es la emigración en masa (o casi) de los poetas de la Basilicata y por tanto su escaso vínculo con las raíces culturales, si no expresado con formas atrasadas y nostálgicas, objeto de la agria ironía de quien en cambio se ha quedado.

También en el estudio dedicado al desarrollo de la poesía lucana en la zona del Vulture vuelven las preocupaciones ya señaladas para la poesía apuliense: la atención hacia los polos agregativos (revistas, editoriales, círculos culturales), como estímulos creativos tanto para la producción como para el consumo de la poesía, en un panorama político-social que, a diferencia del apuliense, señala márgenes opresivos de atraso y de subdesarrollo; el ansia de confrontarse con módulos poéticos tardo-provinciales y guetizadores para promover nuevas y más incisivas formas de intervención cultural sobre el territorio y escrituras poéticas a la altura de los nuevos tiempos; el intento de demoler, en fin, el peligroso vicio del lirismo introspectivo y de los cierres monologantes y subjetivistas, por un discurso plural de experimentaciones también audaces y de conciencia cultural nutrida de los frutos fecundos de la modernidad racional.

3. En el mismo 1981, Raffaele Nigro obtiene un importante reconocimiento al ganar el Premio Basilicata con *Basilicata tra umanesimo e barocco (testi e documenti)*, editado en Bari por las Ediciones Levante de los hermanos Cavalli, valientes y juiciosos editores a los que deben mucho todos aquellos que operan artística y culturalmente en Apulia y Basilicata.

Michele Dell'Aquila, una vez más afectuoso y atento prefactor del trabajo de Nigro, subraya la perspectiva hacia la que mueve el estudio, “una connotación histórica de esbozo más fino, y por tanto más veraz” de un segmento importante de la cultura meridional y de la actividad de los intelectuales operantes en aquella región. El escrúpulo del investigador se evidencia aquí con el debido relieve, al tratarse de una operación que, más que a la edición crítica, se dirige

a comunicar noticias y a “salvar” textos “de un diluvio inminente desde hace siglos, confiando a un después, para sí mismo y para otros, el inventario preciso de los documentos esibados en el arca”.

El volumen, por otro lado, está precedido por una breve nota del mismo Nigro que define las líneas de su propio trabajo como ingente oferta de elementos útiles para la redacción de una futura historia de la literatura y de la cultura lucanas que no podrá ver a luz antes que “el expolio de las bibliotecas y de los archivos lucanos haya llegado a un estadio que permita garantizar juicios no precipitados”.

Incluso con todas las cautelas avanzadas ya en el prólogo de Michele Dell’Aquila sobre el carácter filológico de la operación (salvamento *in primis* del texto y no edición *stricto sensu* crítica), no se puede negar validez a la operación literaria de Nigro, que, por lo menos, ofrece a los estudiosos materiales interesantes de difícil (y parcial) hallazgo en prensa. En su conjunto, el libro de Nigro se presenta como testimonio de una gran pasión intelectual por las vivencias literarias de su región, pero ofrece también la trama objetiva de conocimiento de personajes y hechos del humanismo y del barroco lucanos sobre la que se injertará la ardiente fantasía del narrador, cuando, partiendo de situaciones históricas, trabaje para construir e inventar personajes-metáforas, extraídos de una sepulta memoria de siglos, dándoles un movimiento que sería imposible sin la tenacidad y la profundidad de la exploración histórica-cultural consignadas a sus libros de tipo ensayístico y erudito.

En 1985, Nigro publica, en las Ediciones Osanna de Venosa, cuya meritoria actividad es ciertamente digna de toda atención, la *Discrittione della città di Venosa, sito et qualità di essa* de Achille Cappellano, terminada el 28 de febrero de 1584, como explica el escritor de Melfi en el amplio y documentado prólogo que precede al texto, no un “texto orgánico, por tanto, sino una miscelánea de apuntes históricos, geográficos, urbanísticos y arquitectónicos compilada en varias veces pero siempre sin interrupción y por tanto sujeta a olvidos y repeticiones”.

Dos elementos resaltan en la introducción, por un lado las interesantes anotaciones sobre los pocos temerarios viajeros que, a partir de finales del siglo XV, se atrevieron a penetrar en Basilicata a pesar de que una vasta labor editorial (todavía registrada por Malpica hacia la mitad del siglo XIX) intentase disuadir de recorrer una tierra salvaje, patria de bandidos, lobos y “bárbaros” y, por otro lado, el análisis de la cultura poética de Venosa, dentro de la cual se coloca la obra de Achille Cappellano, analizada también a la luz del impulso que le dieron

los natales horacianos, sobretodo cuando, en pleno siglo XVI, el magisterio del poeta latino fue reconocido en los cenáculos de toda Italia, no sólo en Venosa, donde Tansillo, Annibale Caracciolo, Ascanio, Giacomo Cenna y Bartolomeo Maranta operaron también bajo su protección, hasta el punto de conducir más tarde al mismo capellán a buscar la precisa ubicación de su demora de Venosa.

La introducción de Nigro se concluye con un rápido análisis de la descripción de Cappellano, en la cual se subraya la propiedad del lenguaje, pero también el escaso sentido crítico y una cierta desatención respecto a la geografía económica de Venosa.

En 1996 (una primera edición de tal estudio data de 1976) sale a la luz *Tradizioni e canti popolari lucani: il Melfese*, importante colección en la que Nigro invierte su alma campesina, su constante búsqueda de materiales y ritmos populares que atraviesan, acompasados de modo diverso, su obra mayor.

La intención del libro es, sin embargo, también científica y reside en el propósito de recuperar, en la medida de lo posible, un patrimonio de elementos culturales propios de la tradición oral, en el momento en que aquel tipo de transmisión cultural ya ha decaído definitivamente y todo ello en el área del “Vulture” y del “Melfi”, en la que además los pocos estudios sobre el argumento sin duda no han insistido.

El autor precisa su intención en la introducción, en la que describe la técnica de la entrevista con magnetófono y transcripción sucesiva de la grabación con cita de las fuentes orales y subraya las razones por las que esos materiales son considerados escasamente importantes incluso por los mismos informadores, incrédulos respecto al hecho de que cualquier hombre de cultura seria pueda interesarse por esas “tonterías”. Pero la voz del pueblo jornalero y campesino de Melfi adquiere a los ojos de Nigro un significado del todo particular, desde el momento en que el narrador Nigro reconoce en ella las raíces mismas de su modo de entender el relato.

El trabajo de recopilación está dividido en más capítulos: el primero recoge las fórmulas, cantinelas, nenias del mundo de la infancia, de las historietas demartinianamente mágicas para salvaguardar al nascituro y a la gestante de las fuerzas del mal de ojo, los ritmos vivacísimos de las cantinelas útiles para entretener a los niños y las nenias y las fórmulas para cantinelas para juegos varios.

A nuestros ojos se despliega una humanidad que sabía jugar sin juguetes

y sin televisión, una humanidad atenta a los ritmos naturales, a las luciérnagas y a la lluvia y a la sucesión de las estaciones, lista para jugar con vivacidad de situaciones y para reír con bromas en rima y conmoverse con invocaciones a las santas más solicitadas y veneradas.

Adivinanzas y trabalenguas constituyen la materia del segundo capítulo: como explica Nigro, estos florecían durante las tardes invernales alrededor de la chimenea, en los graneros, en los momentos de descanso del trabajo y son frecuentes los dobles sentidos, las licencias típicas de Boccaccio, según la costumbre de una cultura campesina que iba la grano y no tenía reticencias al respecto. Cantos de amor y ceremoniales de enamoramiento martillean el tercer capítulo, en el cual señalamos las serenatas con acompañamiento de la voz solista con violín, guitarra y acordeón y las poesías de reprimenda dedicadas a temas de litigio entre enamorados o a descortesías o además a traiciones, con añadido de insultos y promesas de golpes y maldades.

El cuarto capítulo está dedicado a la poesía religiosa, comprensiblemente rica en testimonios desde el momento en que “toda la vida tradicional es conducida en la religiosidad absoluta” y Nigro subdivide esta producción en cuatro formas poéticas distintas: las fórmulas mágicas (bastante difundidas como forma de medicina popular), las poesías religiosas en forma lírica (aquellas que sostienen el rito oficial según la exigencia de hacer más personal la plegaria), las poesías de tipo narrativo (es interesante la leyenda de San Alexio con todas las contaminaciones y variantes) y por último los cantos de la Pasión (algunos de ellos no derivados de la Italia Central, sino probablemente autóctonos). Dos capítulos dedicados a los cantos de cantina, cancioncillas, sátiras, a las producciones que acompañan al ciclo del año (de Año Nuevo a Navidad) y a la poesía épico-lírica concluyen el trabajo de Nigro.

Interesante sobre todo es la última sección, reservada a los cantos difundidos por los juglares y trovadores y ofrecidos al gran público con la intención de capturar la atención y de constituir un medio de culturización para las masas y una fuente de ejemplificación moral y pedagógica y quizás el único medio para “acercarse y conservar un saber de otro modo intangible para las clases desheredadas”.

Como bien se ve, el estudio de Nigro no es sólo un libro muy comprometido desde el punto de vista de la recolección de datos, sino que se presenta como un documento estimulante para el Nigro narrador, desde el momento en que en él se exhiben materiales y hallazgos orales de la cultura campesina que componen el sustrato “lucano” de su escritura y, por así decir,

la estructura coral de su obra sobre la que Nigro trabaja por acumulación, por sustracción o simplemente por memoria: las nenas, las cantinelas, los cantos a pesar de los cuales es rica su producción narrativa, desde los *Fuochi del Basento* hasta *Desdemona e Cola Cola*, encuentran aquí una disposición “científica” de gran relieve que ayuda ciertamente a interpretarlos del modo más coherente e intertextual.

En 1997 Nigro publica *Poeti e baroni nel Rinascimento lucano*, volviendo así a estudiar la Basilicata del segundo Cuatrocientos a través de la producción de una serie de poetas totalmente desconocidos, individuados en un manuscrito conservado en la Ambrosiana de Milán.

La atención a la transmisión oral y a la cultura material campesina, acompañándose de un compromiso crítico-literario respecto a textos absolutamente inéditos o poco conocidos de la literatura en Basilicata, constituye el signo más vistoso del Nigro “ensayista lucano”, en una perspectiva crítica en la cual las periferias culturales vuelven a adquirir una sólida y concreta fisonomía, instituyendo una fecunda dialéctica con los centros más importantes y conocidos, dentro de una idea más articulada y compleja de la historia y de la misma tradición literaria.

4. El éxito en el Supercampiello de 1987 lleva a Raffaele Nigro a las crónicas nacionales y marca su primera gran afirmación como narrador. *I fuochi del Basento* suscitaban un vasto eco tanto en el público como en la crítica y la discusión en torno a aquella prueba (tan afortunada como singularmente feliz) se coaguló alrededor de dos nudos fundamentales: la definición de la novela y de sus ascendencias (novela meridionalista o sugestión sudamericana) y la obra de recuperación antropológica del imaginario popular.

En una entrevista publicada en el mensual “Il Regno di Napoli” (julio-agosto 1987), Nigro citaba a algunos de los autores que pueden ser considerados en las fuentes de su inspiración: curiosamente, antes que el de los sudamericanos, Nigro avanza el nombre de Dostoievskij, un modelo del que el escritor de Melfi subraya “el diálogo comunicante”, es decir, aquella técnica narrativa capaz de llevar al lector la evidencia no tanto de una trama de saberes sino de poderes: la palabra, aunque usada para fines intersubjetivos y comunicativos, se despliega dentro de una vasta tela de araña de datos y de puntos de vista, selectivamente dirigidos a evidenciar la densa pragmaticidad de la palabra misma, sus recaídas comportamentales.

Siguen, después, en las preferencias indicadas por Nigro, los sudamericanos

(más Guimarães Rosa que García Márquez) y la pistas de nuestro barroco (Giordano in primis).

Otro elemento importante es la originalidad con la que Nigro se inserta en el filón de la literatura meridionalista clásica de planteamiento realista: incitado por las preguntas del interlocutor, Nigro evidencia el dinamismo de su modo de mirar al Sur (“Un Sur irreal, fantástico, visto y contado in trance, en las nieblas del onirismo y de la urgencia cardiopática de las neurosis contemporáneas”) y la improponibilidad del meridionalismo, tanto el de la versión verista, como el de derivación neorrealista.

Precisamente la consideración de la llanura de la mirada meridionalista “clásica” (el eterno lamento del campesino en el infierno), empuja a Nigro a querer indagar en otros aspectos del campesino meridional (el placer de vivir, la ironía, gusto y deseo del descubrimiento), ciertamente de acuerdo con las búsquedas llevadas a cabo en el campo de las tradiciones culturales de su tierra de origen y del sur en general. Brota, por tanto, la necesidad de construir personajes-hombres ricos de su sabiduría artesanal y campesina, de la mirada dirigida “a la amplia rotación del horizonte”. Por tanto, un sur de las contradicciones, agredido por la civilización del bienestar y de los consumos, no una postal del pasado, sino una posible interpretación del malestar futuro, dentro de un cambio radical de los roles sociales y de su colocación en el filo de los cambios evidentes e irrenunciables.

En otra entrevista, Nigro vuelve a hablar de relaciones con la literatura sudamericana, pero amortiguando los efectos y las recaídas de esta sobre su narrativa, a la altura de los *fuochi* y subrayando, más bien, “nuestro extraordinario patrimonio de cuentos populares, que hacen hablar a vivos y muertos, hombres y cosas” y aquí están una vez más los nombres de Giordano Bruno, del Basile del *Pentamerore*, de Campanella (la utopía atrae a Nigro, el sueño, esto es, de querer cambiar también contra la dureza de las cosas). Es interesante la alusión al método histórico de los anales y a la micro-historia del pueblo, a los que Nigro quiere prestar su atención, sin los humos de la ideología ni tampoco los patetismos lingüísticos del dialecto: los personajes de Nigro no hablan el dialecto, sino una lengua que emplea la cadencia del dialecto, su riqueza léxica en la frase italiana, robusteciendo la lengua “genérica” con sustanciosas dosis de fantasía y de inventiva lingüística.

Una breve reseña de algunos juicios críticos aparecidos en la prensa puede oportunamente introducirnos en la fragua literaria de los *Fuochi del Basento*.

Claudio Toscani subraya “la fresca oralidad del texto”, entendiéndolo también con finura el juego de las psicologías, el arte de los nombres en el que Nigro destaca (también Geno Pampaloni encontraba sugestiva la música de los nombres, uno de los secretos de la fascinación del libro). Y si Oreste del Buono avanzaba con fuerza hipótesis de parentesco con García Márquez, Michele Prisco ponía el acento sobre la presencia y fuerza de las raíces, por lo que el modelo latino-americano podía como mucho servir para la referencia a la novela como “pedazo de vida arrancado a la vida y transcrito en la página” y en cambio la atención debía volcarse sobre la capacidad del escritor de trazar procesos interiores a través de los hechos y en el ritmo mismo de la novela definida como “un paso de carga”.

Giuseppe Cassieri notaba justamente cómo las muchas deudas culturales declaradas por Nigro, lejos de hacer su relato “verdadero”, hacían “más visible la separación entre los derechos de la fantasía y el registro de los acontecimientos”, de modo que “la levedad simbólica que quema la abundancia matérica”, el paso global del libro, en otros términos, constituía el sendero a lo largo del cual los parentescos sudamericanos se desvanecían a favor de un modo distinto de narrar. Y si Renato Minore podía indicar con claridad la herencia no directamente inventiva de la novela (los intereses de búsqueda y el sólido terreno cultural sobre el que nacen el impulso narrativo y la elaboración novelesca), Giovanni Russo tomaba no sólo la elaboración fantástica del autor (que, de ese modo, evitaba las dificultades de la novela historicista a la Scout) sino también la inventiva lingüística, “el italiano literario... calentado por la libertad de la imaginación campesina”).

A la tradición del trovador, a la tradición oral, a los poemas caballerescos lleva la literatura de Carmela Fratantonio, mientras Lorenzo Mondo, pintando los *fuochi* como “una colorida y violenta balada campesina”, subrayaba también el defecto del “espesor de las personas apenas nombradas y la insistencia toponímica”, defecto llevado a la obsesión “de no dejar nada en el olvido”. Contra todo intento de interpretación “ideológica” de la novela de Nigro, aunque sea resumida en la representación, me gusta recordar dos intervenciones que considero ejemplares y útiles para comprender el trabajo narrativo de la novela y colocarlo en la justa perspectiva: por un lado, las observaciones de Raffaele Covi sobre la novela antropológica, y, por el otro, la lectura lingüística realizada por Lino Angiuli, en calidad no sólo de poeta sensible, sino también de refinado crítico.

Covi subraya justamente las características antropológicas de la novela de Nigro, un texto que, a su modo de ver, supera “la unidimensionalidad de

la narrativa naturalista y neorrealista”, para llegar a una forma que, rechazando maniqueísmos y esquematismos ideológicos, se hace saga familiar y utopía como “opción para la cultura”, en un ejercicio lingüístico que utiliza jerga intelectual y lengua culta, con una densa textura narrativa que se mueve libremente del diálogo entre vivos y muertos al cantar oral, del proverbio a la rima improvisada.

A su vez, Angiuli derriba dos prejuicios críticos en los que se ha inspirado a menudo la crítica: la novela “histórica” y la novela “meridionalista”, dos etiquetas que corren el riesgo de ocultar el sentido y la dirección del trabajo de Nigro, también recordando sus precedentes poéticos y teatrales por mí analizados en otro lugar y que aquí refiero rápidamente tanto por su valencia fantástica como por su impacto global sobre la estructura misma de la narración (construir historias en el tejido hueco de la historia y elaborar palabras en el surco de un lenguaje icónico, rápido y neurótico).

Angiuli considera, por medio del concepto de “no historia” de Ernesto De Martino y del de fuerza de la imaginación de Le Goff, cosa vana discutir sobre la historia en los *Fuochi* y bastante más pertinente discutir de historias en las que realidad y fantasía se dan la mano. Así, a propósito de la segunda etiqueta, subraya la ausencia en los *Fuochi* de “todo comportamiento paternalista, populista, parenético”, de toda ansia de rescate del Sur, volviendo a proponer, sobre todo, una refundación crítica que se une también a ciertas premisas de pensamiento formuladas en los años pasados en manifiestos programáticos, por ejemplo aquellas ya por mí referidas a propósito del occidentalismo imperfecto y del arte post-rural, centradas en la superación de los límites lastimeros de cierto meridionalismo atornillado perpetuamente a la descripción de la subalternancia y de la marginación.

Liberado de tan molestos escombros, el paisaje narrativo de Nigro adquiere así una identidad antropológica de fondo que no es sólo demofolclórica o sociológica, sino convincentemente específica también, sobre todo, en sus estructuras narrativas. Y por lo demás, el mismo escritor lucano siempre ha afirmado con fuerza su extrañamiento respecto al tema de la denuncia: “En mi relato no hay denuncia, hay sólo una descripción apasionada pero vigilante de la realidad cultural del sur, en una angulación antropológica, en un corte arcaico. He querido, en otras palabras, mirar la hierba desde las raíces, y contar la historia desde el fondo de un pozo, sin perder de vista lo que en el interior del pozo estaba sucediendo”.

5. Otra extracción narrativa con valor de ejemplo de la relación nueva

que Nigro busca entre tradiciones populares y modernidad de escritura la ofrece *Dio di Levante* (1994), un momento importante y que sirve de resumen en la carrera de Raffaele Nigro. Publicado en 1994, pone explícitamente en su centro, como dice el mismo Nigro, “las ganas humanas de contar”, más allá de la estación que ve el ocaso del cuento popular: es más, para decirlo todo, la novela traza la parábola de aquellas “ganas” (pero también, y más, de la misma necesidad humana de ese contar) desde la oralidad de los cuentos y de las historias narradas en torno a los fuegos para un público de oyentes, hasta la velocidad frenética de los tiempos modernos, que piden la entrada del ojo en la casa de las historias (la imagen, la suma de la vista a los otros sentidos) y, esto es, la transformación de los oyentes en observadores participantes.

En otros términos, *Dio di Levante* marca el paso testimonial y generacional del padre Pomponio Gervasio Cantatore (ecléctico y genial acumulador de historias orales realizadas con técnica musical eficaz directamente desde el mismo “contar”) al hijo Eolo (director de cine capaz de traducir aquellas historias en líquida sonoridad musical y en un dibujo imaginativo rico y emotivamente tentador).

Sin querer tampoco intentar resumir la riqueza de la trama de la novela, abundante en personajes y en hallazgos, decimos en seguida que él es capaz de exhibir una lengua rica (con los habituales injertos de términos dialectales traducidos al italiano, con el fin de hacer más compacto y sanguíneo el lenguaje, exactamente como sabe el mismo Pomponio, que utiliza sólo en parte el dialecto nativo de su Monopoli, consciente del carácter limitador de aquella habla y por tanto dispuesto a mezclarla, en la constante preocupación comunicativa, con el italiano aprendido durante su permanencia en el convento) y una rutilante capacidad de designativa inventiva (en la relación evidente no con la literatura sudamericana, como a menudo se repite con sorprendente aproximación crítica, sino con la línea barroca de la escritura de un Basile o de un Bruno).

En términos generales, la novela se puede dividir temáticamente en dos partes, unidas a la actividad del yo narrador, ese Pomponio Gervasio Cantatore de Monopoli, antes muerto de hambre y descubridor de las tres escrituras (la que se hace sobre papel, la de la naturaleza y la de la oralidad de los “trovadores juglares cantores narradores vendedores ambulantes charlatanes conocidos y poco conocidos y los más grandes de todos fueron el ciego Homero, que nunca quiso escribir una línea y sólo cantó y Siddharta y Sócrates y Cristo Jesús y el dios padre Orco que sólo quisieron contar y predicar y nunca dejar una palabra escrita o algo que no fuese una obra, un gesto, un milagro del corazón y de la voz”) y por eso, después del encuentro con la Vetrana, una gitana enferma

de viruela que les enseña el arte de contar en público según la tradición y la sabiduría de los proverbios y con el acompañamiento musical de una armónica, ejecutora material de las historias que viven dentro de ellos.

En esta primera parte Nigro despliega su ya conocido amor por las tradiciones populares, por los cuentos y las historias transmitidas por una oralidad que los tiempos ahora ya están negando, pero rica todavía en valores y en sugerencias: Pomponio desarrolla aquí, tras el encuentro “técnico” con la gitana, a la que debe preciosas sugerencias de tipo ejecutivo, sus reflexiones sobre la narración oral, centradas en la convicción de “que cada palabra es el alma de la cosa, tú la nombras y ella toma vida” y que la dificultad mayor está en iniciar un relato: “El secreto estaba, por tanto, en el principio del relato, después la historia fluía hacia la desembocadura”.

Pomponio, tras la aparición en el mar del hermano Salomón ahogado, comprende que es “un odre hinchado de vapores” y que esos vapores no son otra cosa que la multitud de los muertos *maricolos* entrada en su cuerpo y convertida ya en exigencia aguda de relato, lo único que puede vencer a la espantosa soledad de la muerte. Un sano materialismo “antiguo” anima aquellas sombras, que incitan a Pomponio a disfrutar cada bien del mundo, porque otro sol, después, no hay y Pomponio, sobre la base de aquella convicción, se compromete a profundizar en la técnica del diálogo como forma de la relación entre narrador y oyente: “El diálogo se funda en el encuentro de las miradas. Entre narrador y oyente se tira un puente. Sube desde los subterráneos de ambos un yo desconocido y profundo, un yo extranjero. Los ojos nos dicen los sentimientos, comunican lo que a las palabras se les impide ofrecer, ya no son las orejas las que oyen y los labios los que silabea, sino los rostros de dentro. El oyente se siente comprometido por la mirada del narrador, que va a través de las pupilas directo a su corazón. Pero nunca debe distraerse, alejar la mirada, porque esto bastaría para interrumpir el encuentro. Debe comprometer la atención del oyente, convencerlo de la sinceridad del relato, darle certitud, certificarle mi honestidad de narrador... la palabra oral tiene una fascinación distinta de la escrita, porque tiene demasiadas más armas y flechas que lanzar... Por eso los grandes narradores y los médicos de conciencias nunca han escrito una coma, sino sólo se han confiado a la palabra... La palabra, que es alma y aliento, que fue verbo, principio de las cosas, junto al sonido y a la mirada. La palabra que tiene valores eternos pero en la transmisión está ligada a la duración efímera de las generaciones... La palabra usaba yo en los años de mi juventud, para hacer felices a los oyentes, para liberarme de los demonios y ganarme de comer”.

6. También el Nigro diarista y viajero exhibe la misma solicitud creativa respecto a las tradiciones populares salvadas, pero también modernamente reinterpretadas con el ojo en la escritura contemporánea.

Las líneas estructuradoras de *Viaggio in Puglia* (1991), el sucesivo diario de Nigro tras la aventura albanesa, son, en mi opinión, tres: la primera podría ser definida como el pre-requisito del “viaje” y consiste en la predisposición a recoger “historias maravillosas de santos, de soldados, de trotamundos”, “todas las historias del cielo y de la tierra”. El viajero moderno, que además advierte su diferente condición respecto a los viajeros del pasado, traza, por así decirlo, las coordenadas narrativas de su “viaje” dentro de una tierra y dentro de un libro y tales elementos son representados por una dilatación del punto de vista narrativo que invierte las habituales esperas (“Un país ilimitado, me doy cuenta, no me posee, soy yo el que lo posee en la palma de la mano si tengo amigos: son mis coordenadas, mis puntos de referencia”) e instaura un tipo de dominio literario-narrativo por el que, las que se establecen en primer plano, no son tanto las “cosas”, sino las “relaciones”, no las piedras, sino un país de hombres.

Esta es la razón por la que parece insensato pedir cuentas a Nigro de los regionalistas apulienses: no es eso lo que le interesa describir, sino lo que lo empuja a contar emociones, a referirse narrativamente a una belleza que se goza con los sentidos del viajero encantado, pero literariamente dispuesto a recibir cada minuto la emergencia de voces del silencio.

Y este es el segundo rasgo distintivo de Nigro viajero en Apulia, el “concepto”, por así decirlo, de una belleza construida también por la fantasía popular y por eso “atormentador reclamo de una infancia que se ha ido, la infancia del mundo, con su barroco popular y con las alegrías despreocupadas de los juegos y de los juguetes hechos de nada”.

El narrador de raza emerge aquí con prepotencia e impone su visión del mundo y de la belleza y reclama las líneas estructurantes de su poética narrativa, de su interior cultural y campesino del que florece la invención de un estilo que quiere ser un tipo de revancha de la palabra descriptiva, asesinada por la civilización de la imagen. Por ello es fácil comprender cómo a Nigro le gusta una apulia “teatral”, en la que *teatro* no es el contenedor, artísticamente importante y relevante, sino el fermento y el entusiasmo de las ideas que producen relaciones humanas, espectáculos, emociones: en este sentido, una apulia que va del Salento a la Tierra de Bari, con sus grupos dispuestos a apostar por la creatividad, por lo fabuloso, por lo onírico, por el picado de la tarántula, tras los que se esconden nuestras más profundas raíces mediterráneas.

El tercer elemento distintivo es la percepción (que se encuentra también en el Nigro narrador, es más, quizás constituya su premisa intelectual) de la áspera contradictoriedad de nuestros tiempos, en los cuales “con lo nuevo avanza también lo arcaico, avanzan por desgracia los signos de decadencia de las costumbres”. Para Nigro está claro que el bienestar “crea nuevas formas de malestar y de delincuencia organizada y no organizada” y que también en apulia se nace marcado por lo efímero de los falsos paraísos en los que se inspiran también esos pueblos, más allá del adriático, que en esta ruina de valores y en este angustioso presente extraen sus granos de esperanza, con algunas diferencias respecto a nosotros que hemos derrotado a la precariedad de la comida y a veces ya no entendemos lo distinto que es tener hambre y tener apetito. Esta es una preocupación constante de Nigro, serpenteante en los relatos de los que hemos partido y en los manifiestos programáticos inspirados en el arte post-rural y destinada a explotar en toda su potencia en *Ombre sull’Ofanto* y en ciertas atmósferas lívidas a causa de la vulgaridad del presente. Nigro pertenece a la generación de los intelectuales nacidos entre la proclamación de la República y las elecciones que sancionaron la ruptura de la unidad política de la resistencia, el principio de la guerra fría con el telón de acero y los mundos de los maniqueísmos contrapuestos: la maduración de aquella generación se produce con los sueños y las utopías del 68, con la estación de la lucha política y de los cortejos (circunstancias sobre las que Nigro proporciona interesantes testimonios en el *Diario*), con la elección apasionada del compromiso político y después con el largo túnel de los desengaños y de los compromisos, de los que algunos salieron con la crítica de las armas, otros con la amargura del desencanto o con la política como profesión. Más tarde, con calma, tras el gran frío, asomó una idea más compleja y a la vez más libre de la cultura y de la poesía (no un valor en sí, sino por lo que consentía en términos de conocimiento y de rescate mediado), rearticuladas ambas dentro de escenarios mediterráneos que quizás justifiquen su existencia y su concreción.

Unido orgánicamente a tales cesuras generacionales, la enlazada disposición de la poética personal de Nigro, que, desde el meridionalismo no lastimero de los Fiore y de los Bodini, por medio del acercamiento a un marxismo crítico y a la teorización artística del occidentalismo imperfecto, se abre a los Sures del mundo y a una nueva visión pragmática de la cultura en el escenario de un Mediterráneo no hipócritamente pacifista, sino espacio conflictivo de culturas y de fes diversas, dividido entre ricos y pobres, entre hedonismo consumista y furor de protagonismo y de presencia no subalterna en los cuadros de la modernidad.

De esto brota la tarea de los que Nigro define como los nuevos

“arqueólogos”, esto es, todos los que de verdad proyectan, entre silencios y exclusiones, una cultura no sometida a los modelos mediáticos, el polen cultural del nuevo milenio, renunciando a las sirenas fascinantes de la eutanasia, de los valores occidentales y colaborando para construir, con los nuevos protagonistas, un inédito sentimiento (épico y trágico a la vez, como afirma Nigro) que desde los preámbulos hasta Europa trae su objetivo soporte.

7. Circunstancia curiosa es que quien habla de mar sea un “montañés”, que un lucano sea también ahora de Bari por costumbre de vida y de trabajo, uno que, según él mismo dice, percibe el tranquilizador misterio de la altura y el terror del mar, de sus profundidades y de sus abismos, de modo que todo el diario, aunque mediterráneo, es recorrido por el escalofrío álgido de una visión del mar como muro de agua, separación, peligro, fuera del que vienen las incursiones y los enemigos (como decía Leonardo Sciascia de la sensación de un siciliano como él de media montaña frente al mar de África que llenaba, sin embargo, de olas voraginosas el corazón y el alma de otro siciliano, Pirandello, más cercano al mar de su Caos). Es una clave de lectura para no olvidar, el mar no es casi nunca, como en los modelos culturales de la Europa sobre todo francesa, libertad, riesgo calculado de aventura, carrera preferencial del ulisismo y del conocimiento y además necesidad de mercados y de comerciantes, sino espacio bélico de culturas religiosas y civiles que chocan y casi nunca se han encontrado de verdad. A orillas del Mediterráneo han nacido las grandes religiones del judaísmo, del cristianismo y del islamismo, responsables no sólo de las civilizaciones sino también de la recíprocas intolerancias y de las guerras de fes y de dinero y en estas mismas orillas tiene lugar el gran éxodo bíblico de los Sures del mundo hacia el rico Norte, también por medio de las ilusiones mediáticas, las imágenes opulentas que la televisión propone de un Occidente despreocupado y vividor, el hedonismo consumista tras el que prosperan no sólo las grandes injusticias sociales sino también los clanes del hampa, la corrupción, los malos maestros y la gastronomía del espíritu. En este panorama vasto, difícil y complicado de leer y de interpretar, se coloca la aventura intelectual del *Diario mediterráneo* de Nigro, del que querría aquí indicar en extrema síntesis los principales nudos problemáticos y también la sugestiva propuesta conclusiva.

El éxodo desde las ruinas del comunismo y desde las zonas pobres del planeta, el continuo trasiego de hombres y de culturas, ponen en crisis la identidad cultural europea, fragmentan su estatismo y obligan a repensar en ella como síntesis continuamente abierta a nuevas contribuciones, fes, tradiciones, imponen una reflexión que, rompiendo la llanura y el estatismo de lo ya concluido, produce enriquecimiento cognoscitivo y complejidad crecientes.

Esto no significa renegar *in toto* de la mejor herencia de la cultura europea, sino que implica la recuperación de una consistente posición de esta, aunque sea en la Italia minoritaria e históricamente perdedora, que, desde la lección de tolerancia y de libertad del iluminismo francés, produce la gran estación de la cultura iluminista, sobre todo lombarda y napolitana, y luego prosigue con los grandes literatos italianos, más tarde embalsamados y hechos inofensivos por la gran operación de destitución crucial (Foscolo, Leopardi, en parte Carducci y luego Verga, De Roberto, Pirandello, Sciascia) que han subrayado y padecido, en distintos modos y matices, los compromisos entre razón y fe y han vivido, con intransigencia y ultranza, el radicalismo laico de un testimonio de vida y de laboriosidad intelectual con el lema de valores “distintos” de los del romanticismo católico-democrático, a menudo, por otro lado, leído de un cierto modo llano y catequístico que desnaturaliza al menos en parte sus valores decisivos.

También la constante polémica de Nigro contra la escritura como lugar de la abstracción es hija de aquella tradición que debía percibir desierto de dioses el cielo para poder construir una idea no subalterna de lo humano (la que Saramago, desde las páginas del *Diario* de Nigro, llama la no renuncia a la utopía).

Hoy esas líneas estructurales deben ser retomadas y rediseñadas teniendo en cuenta el choque en acto entre el integralismo consumista de Occidente y el integralismo ético y religioso de Oriente, tratando de entender también las que Nigro define como las razones importantes del islamismo (la dignidad pobre del pueblo y su deseo de ser respetado por Occidente) y la necesidad de no encerrarse en una idea de la modernidad que, para el Sur del mundo, implique el infierno, o en la forma de la balcanización o en la versión *soft* de la transferencia en masa a los paraísos falsos de Las Vegas o de Hollywood, a los hipermercados de la cultura-espectáculo.

Con ese propósito, oportunamente Nigro denuncia el equívoco impuesto por la ideología de éxito, para la que los escritores y artistas parecen convencidos de que la extra-nacionalidad y la extra-territorialidad de un producto artístico aseguran, no sólo su presencia en el mercado mundial, sino también un tipo de universalidad creativa no unida a las “pequeñas patrias”. Nigro confirma con fuerza no sólo el “provincialismo” de tales elecciones (esta vez unidas exclusivamente a leyes comerciales) sino que también subraya la ultranza testimonial de escritores ligados a sus propias raíces y tierras, pero capaces, precisamente por esto, de darnos historias que, desde pequeños lugares de provincia, alcanzan una bien distinta comunicabilidad artística (Márquez,

Gordimer, Cela, Fellini con su Rimini y el primer Tornatore con su Sicilia).

Nigro insiste por ello eso en la necesidad de promover un auténtico diálogo entre pueblos, fes y culturas diferentes, sin ceder a la intolerancia o a la hipocresía de quien diserta pretendiendo ser portador de verdad y de valores.

La apulia, por tanto, exhibe para Nigro también las connotaciones simbólicas y materiales del Mediterráneo: las plantas sagradas del olivo y de la vid, ligadas a las ceremonias de la unción (el aceite y el Unto del Señor) y a la unión mística de Dios con el hombre, por medio del vino, en el éxtasis de la ebriedad, circunstancia excluida por el Corán, pero viva en la cultura greco-latina y en la mística medieval. Pero también el ciprés (unido al ciclo de la vida y de la muerte y vivo en la cultura religiosa cristiana e islámica y luego árbol franciscano), los higos de la India, la mancha mediterránea.

De aquí la imagen de un Sur Adriático como lugar de frontera entre el occidente capitalista y el oriente que ha sido comunista (y que ahora vive la crisis angustiosa de aquellos modelos o dramáticamente continúa un recorrido de miseria y de muerte): en tal contexto de discurso y de proyecto, Nigro exalta la posible función protagonista de una metrópolis como Bari, cuya difícil tarea (integrar pueblos y culturas que hoy todavía chocan) podrá ser concluida sólo a través de una general movilización de intelectuales, artistas, escritores, precisamente el polen cultural del nuevo milenio, capaces de superar lo que los divide para exaltar todo lo que los une: la percepción y la práctica de una cultura de lo humano que podrá rearticularse en torno a lo que Susan Sontag llama la sabiduría de la literatura (y que ya Sciascia indicaba como condición central de toda escritura) y, esto es, la capacidad de oponerse a las voces de la simplificación en nombre de las razones de la complejidad, de los matices y de las contradicciones.

El mérito principal del libro de Nigro es indicar tales razones y moverse en ellas, con la conciencia de la provisionalidad de toda propuesta, pero también con la intransigencia dictada por las necesidades, en una confrontación cerrada con estudiosos como Fernández, Matvejevich y Cassano (Nigro no parece compartir del todo las posiciones de estos últimos, temiendo un reductor efecto consolador), cuyo fruto evidente es la amplitud motivada de la propuesta y el seguro impacto de ese sentimiento del Mediterráneo con cuantos, en primera persona, intelectuales y sobre todo dañados de la tierra, comparten esa angustia y esas esperanzas de vida (no la simple supervivencia, sino también el derecho a la felicidad, al amor, a la utopía que Nigro, en el final, indica como decisivos para todo ser humano).

Proceder, por tanto, más allá de la contemplación de la muerte que corre el riesgo de paralizarnos quiere decir también echar las bases para un tipo de diálogo con la muerte capaz de ir más allá de las dificultades del nihilismo y contribuir a fundar un compromiso distinto, una dialéctica que no pierda nunca de vista al hombre y lo humano e inaugure un pacto ético del compromiso civil de la escritura en el ámbito mediterráneo. En definitiva, un tipo de dios de levante, capaz aún de enamorarse de la vida y ansioso por querer gastarla sin conceder nada al gratuito y perdedor subjetivismo auto reflexivo de cierta escritura, sino también más allá de los apuros y de los compromisos de una ya consumida y subalterna noción de compromiso.

(Trad. Ángeles Cruzado Rodríguez)

CAPÍTULO XVI

EL OPRESOR FORÁNEO EN EL CANCIONERO POPULAR GALLEGO

Xesús ALONSO MONTERO
Universidad de Santiago de Compostela.

*Para Elisa Yagüe, que llega a estos estudios con seriedad.
¡Salud!*

Sobre esta cuestión ya me pronuncié, aunque muy brevemente, en mi ensayo de 1968 “Canciones populares sociales”, que es el último capítulo de mi libro *Realismo y conciencia crítica en la literatura gallega*¹. He vuelto a él en otras ocasiones siempre que, de un modo u otro, hacía una incursión en las coplas de contenido social o protestario de nuestro cancionero popular.

En esta ocasión son dos las cántigas² que voy a comentar.

1
Castellanos de Castilla,
tratade ben ós gallegos;
cando van, van como rosas,
cando vên, vên como negros.

Esta cántiga es muy conocida, celeberrima ciertamente, por figurar como encabezamiento de un famoso poema de Rosalía de Castro en su libro de 1863 *Cantares Gallegos*, poema en el que la autora glosa este cantar en una composición de cien versos. Rosalía, que abre su texto con estos cuatro versos, lo cierra con ellos. Dónde y cuándo Rosalía oyó esta cántiga es algo que se ignora; sabemos, sí, que este cantar popular existía, por lo menos, desde 1858, si bien con alguna variante (una, reseñable: el imperativo “estimai” por “tratade”)³. Hay que suponer que la musa popular gallega habría producido cántigas como éstas antes, quizá mucho antes, pues la siega a Castilla -una forma de emigración “golondrina”- era un fenómeno importante ya en el siglo XVIII⁴.

Para nuestro asedio a la cántiga debemos tener en cuenta el poema de Rosalía, que es su consecuencia y, sin duda, su interpretación.⁵

La escritora pone los cien versos del poema en boca de una moza aldeana que deplora el trato infligido en Castilla a su amor (“o amantiño do meu peito”), trato tan duro que el segador gallego se muere. Así las cosas, no nos extrañan los lamentos ni nos sorprenden, en principio, la “execratio”:

¡Castellanos de Castilla,
tendes corazón de aceiro,
alma como as penas dura,
e sin entrañas o peito!

Entre quejas y admoniciones, hay versos en que todo lo castellano es descalificado, incluido el pasaje, constituido por “tristes campos”, “peñoñosas charcas”, “deserto e sempre deserto”: en fin, “inferno”. Los habitantes de tierras de estas características son gentes de “mal corazón”, “secos fillos do deserto”. Para esa Castilla, la denunciadora, a la que le acaban de arrebatarse la vida de su amado, sólo posee un sentimiento: “a mala lei que che teño” (la mala ley que te tengo).

En el poema, escrito por Rosalía de Castro, no es ella, literariamente, quien habla. El poema, que es injusto con Castilla y con todos los castellanos, hay que entenderlo situándonos en las coordenadas del corazón de esta moza enamorada y destrozada, pero también en su limitado horizonte mental y cultural, el horizonte de quien fue educada, en la aldea, por “textos” (refranes, dichos, facecias, versos...) en los que los castellanos -los castellanos todos-, como en la copla glosada, son de condición inhumana ante una “raza”, la gallega, que es de otra índole, de noble índole.

Ésta es, precisamente, la filosofía de la copla que suscita el poema de Rosalía, poema en el que, admitida la premisa esencial (se trata mal a los gallegos), puede acontecer lo que, de hecho, aconteció: que el novio de la denunciadora, en ese clima de duros malos tratos a los gallegos, pierda la vida. Ello explica, poéticamente, el injusto alegato de la denunciadora.

Ahora bien, ¿qué pasaba, en realidad, con los segadores gallegos en el siglo XIX? Que, cada verano, se desplazaban a Castilla para segar en los campos, en las inmensas heredades de éste o de aquel rico hacendado, de éste o de aquel latifundista, quién decretaba el jornal (siempre exiguo) y las condiciones de trabajo, ciertamente duras para aquellos emigrantes no sindicados y deseosos de retornar a sus aldeas con unos ahorros, pequeños sin duda, pero no desdeñables en su economía de precaria subsistencia. Así pues, quien maltrata, quien tiene “corazón de acero”, era, antes que un ciudadano de Castilla, un empresario

agrícola, un agricultor privilegiado, un latifundista de ese país, quien, quizá en algún caso, podría no ser de “nación” castellana.

No es éste, por tanto, un conflicto entre gentes de distintas “naciones” y, sí, lo es entre clases sociales en un esquema sociolaboral en que el trabajador carece, formalmente, de derechos, sea foráneo -gallego, en este caso-, o nativo -castellano-, explotado y maltratado éste también por su congénere, que, antes que castellano, es rico, privilegiado, dueño de haciendas y (casi) de vidas. Impensable, entonces, cualquier forma de sindicación agraria para trabajadores nativos o foráneos, los gallegos de nuestro cancionero, a mediados del siglo XIX, no tienen idea clara, si los versos populares no mienten, de su verdadera condición: hablan como gallegos y no como pobres, y denuncian a sus maltratadores como castellanos y no como ricos. La famosa cántiga presenta como inter-nacional un conflicto que es, en realidad, inter-social, con lo que se solapa o diluye la definición del verdadero conflicto, no ajeno a la conciencia y a la lucha de clases, cuestión que maltratados más lúcidos del proletariado fabril conocían muy bien desde 1848, el año del *Manifiesto* (por antonomasia).

Rosalía de Castro es fiel a la filosofía de la copla popular que glosa, concepción que, a veces, lleva a sus extremos (los castellanos - todos - tienen “corazón de acero”), sin hacer la menor referencia a los gallegos ricos, que desconocen esta opresión, y a los castellanos pobres que, en su propio país, también siegan trigos ajenos, aunque, en ocasiones, no acepten el salario impuesto, pues, al residir en la tierra, son menos vulnerables y manejables que los segadores gallegos, capaces de trabajar por menos con tal de no regresar a sus *lares* de vacío.

Por consiguiente, Rosalía, en su poema, glosa no improcedente del espíritu de la vieja cántiga anticastellana, se nos aparece, como en otros poemas del libro *Cantares gallegos*, fiel al pueblo, a la mentalidad popular, bien entendido que, en este caso, el pueblo, al crear sus canciones, expresa un discurso que no lo representa en su radical autenticidad. Se trata de un discurso que no interpreta bien el problema de clase - de clase social -, un discurso que no la favorece. Es un discurso construido por otros: un discurso ‘alienado’. El pueblo - aquí, los que sufren la historia - inventa los versos, pone las palabras, es responsable de la literatura que, en el fondo, está al servicio de un discurso que no debiera ser el suyo.

La moza que denuncia, en el poema de Rosalía, con tanto brío y talento, en el fondo canta desde esa alienación.

No es el único poema “anticastellano” de nuestra escritora. En el mismo libro, *Cantares gallegos*, uno comienza con estos versos:

1
Castellana de Castilla,
tan bonita e tan fidalga,
mais a quen para ser fera
ca procedencia lle abasta

2
Catalán de Cataluña,
Barbas de conexo manso,
;por qué non dás ó gallego
unha hora de descanso?⁶

Los catalanes fueron pioneros, desde finales del XVIII, en la industrialización de las costas gallegas, especialmente en las Rías Baixas. A ellos se deben las primeras y, con frecuencia, las más importantes fábricas de conserva y salazón de pescado. Introducen, pues, el capitalismo en el universo de la pesca. Fue, sin duda, en ese espacio, un paso adelante y valioso, aunque no exento de conflictos, algunos ya estudiados por los historiadores.⁷ La musa popular no estuvo ajena a esta nueva situación.⁸ La cántiga que encabeza este apartado es una muestra, especialmente importante para los objetivos de este estudio.

Lo que se denuncia en esa cántiga es la duración de la jornada de trabajo, tan excesiva que al asalariado no se le concede el descanso debido. En la copla, el *fistor* (el poeta popular) no increpa al capitalista como tal, lo increpa como catalán, al que, además, en el segundo verso, satiriza por poseer “barbas de conexo manso”, verso que es superlativamente injurioso si vemos en las barbas del conejo el color de las de Judas, el traidor.

Una vez más un gentilicio (catalán) y un topónimo (Cataluña) provocan una protesta y una repulsa en un texto de la musa popular en que el topónimo y el gentilicio suplantán la realidad que produce el verdadero conflicto. Quien regatea el descanso a los trabajadores - quien explota - es el dueño de la fábrica, accidentalmente catalán, como es accidental que sean catalanes muchos empresarios de la industria textil que en al Barcelona de entonces explotaban a asalariados de Cataluña.

El pueblo, cuando invoca a sus musas, las pone a veces, como en este

caso, al servicio de un discurso que, en esta ocasión, más favorece al catalán que al gallego, porque en la denuncia el gallego aparece despojado de su condición de pobre y asalariado, y el catalán de su verdadera definición, la de capitalista. De nuevo, la alienación.

3

En un libro reciente mío titulado *Versos republicanos e outros versos políticos (1963-2001)*,⁹ interpreto, en sendos “poemas”, las dos coplas populares que acabo de comentar. Los reproduzco porque complementan mi comentario y como prueba - una más - de mi preocupación por esta cuestión. Ofrecemos, también, en facsímil estos dos textos.

Apéndice I: facsímil del poema de Rosalía (texto de la ed. de 1863)

Castellanos de Castilla,
Tratade ben ós gallegos;
Cando van, van como rosas,
Cando vên, vên como negros.

Cando foi, iba sorrindo;
Cando veu, viña morrendo;
A luciña d’os meus ollos,
O amantiño do meu peito.

Aquel máis que neve branco,
Aquel de doçuras cheyo,
Aquel por quen eu vivía
E sin quen vivir non quero.

Foi à Castilla por pan,
E saramagos lle deron,
Déronlle fel, por bebida,
Peniñas por alimento.

Déronlle en fin, canto amargo
Tén a vida no seu seo....
¡Castellanos, Castellanos!
Tendes corazón de ferro.

Ay! No meu corazonciño,
Xa non pode haber contento,
Qu’está de dolor ferido,

Qu'está de loito cuberto.

Morreu aquel qu'eu quería,
E, para min, n'hai consuelo,
Sólo hai para min, Castilla,
A mala lei que che teño.

Premita Dios, Castellanos,
Castellanos que aborreço,
Qu'ántes os gallegos morran,
Qu'ir a pedirvos sustento.

Póis tan mal corazón tendes
Secos fillos do deserto,
Que si mago pan vos ganan
Dádesllo envolto en veneno.

Aló van, mal pocadiños,
Todos d'esperanzas cheyos,
E volven ay! sin ventura,
Con tal caudal de despreços.

Van probes, e tornan probes,
Van sans, e tornan enfermos,
Qu'anq'eles son como rosas,
Tratádelos coma negros.

¡Castellanos de Castilla.
Tendes corazón d'aceiro,
Alma como as penas dura,
E sin entrañas o peito!

En trós de palla sentados,
Sin fundamentos, soberbos,
Pensas qu'os nosos filliños,
Para servirvos naceron.

E nunca tan torpe idea,
Tan criminal pensamento
Coupo en máis fátuas cabezas
Ni en máis fátuos sentimentos.

Que Castilla e Castellanos,
Todos nun montón, a eito,
Non valen o que un-ha herbiña
D'estes nosos campos frescos.

Solo peçoñosas charcas
Detidas no ardente suelo,
Tes Castilla que humedezan
Esos teos labios sedentos.

Que o mar deixoute olvidada
E longe de ti correron,
As brandas auguas que traen,
De prantas cen semilleiros.

Nin arbres que che den sombra,
Nin sombra que preste alento....
Llanura e sempre llanura,
Deserto e sempre deserto....

Esto che tocou coitada,
Por herencia no universo,
¡Miserable fanfarrona!...
triste herencia foi por certo.

En verdad non hay, Castilla,
Nada como ti tan feyo,
Qu'aínda mellor que Castilla,
Valera decir inferno.

¿Por que aló foches, meu ben?
Nunca tal houberas feito,
Trocar campiños frolidos
Por tristes campos sin rego.

Trocar tan craras fontiñas,
Rios tan murmuradeiros,
Por seco polvo que nunca,
Mollan as bágoas do ceo.

Mas ay! d'onde a min te foches

Sin dor do meu sentimento,
Y aló á vida che quitaron,
Aló a mortíña che deron.

Morreches, meu quiridiño,
E para min n'hay consuelo,
Qu'ond' antes te via, agora
Ja sólo un-ha tomba vexo.

Triste com'a mesma noite,
Farto de dolor e peito,
Pídolle á Dios que me mate,
Por que xá vivir non quero.

Mais en tanto no me mata,
Castellanos qu' aborreço,
Hei, para vergonza vosa,
Héivos de cantar gemendo.

*¡Castellanos de Castilla
tratade ben ós gallegos;
Cando van, van como rosas
Cando vên, vên como negros!*

Apéndice II (facsimil)

“CASTELLANOS DE CASTILLA”

(Lectura sociolóxica -non etnolóxica- dun vello cantar popular galego, o que glosou Rosalía nun famoso poema. Nesta lectura, abrollan, aquí e alí, algúns versos dese poema)

*Castellanos de Castilla,
tratade ben ós gallegos;
cando van, van como rosas,
cando ven, ven como negros.*

Latifundistas da Mancha,
tratade bem ós obreiros:
ós de León e Zamora,
ós bercianos e ós galegos.
Latifundistas da Mancha
ou das Asturias de Oviedo,

tratai ben ós que traballan
nos vosos inmensos predios,
sexan eles de Galicia,
da provincia da Segovia
ou das planicies de México.
Latifundistas de fóra,
latifundistas de dentro,
por serdes latifundistas
exerdes duro imperio
cos que mendigan traballo
pra sega-los vosos eidos,
onde donos e señores
e con dura lei de ferro,
explotades ós de abaixo
veñan de lonxe ou de preto,
falen castelán de Burgos,
falen o idioma galego.
Foi a Castilla por algo
e nin compango lle deron,
e só recibiu a broa
necesaria pró sustento.
Castellanos de Castilla,
latifundistas do demo,
empresarios da labranza,
tendes corazón de aceiro.
Latifundistas de Ávila,
de California ou Toledo,
tendes as mesmas entrañas
que os señoritos galegos,
que abandonan os seus pazos
e deixan os campos ermos.
Foi a Castilla por pan
e saramagos lle deron;
chegou funxindo de África
que ten tesouros a centos
e onde algúns viven moi ben
da miseria dos seus servos.

Apéndice III (facsimil)

“CATALÁN DE CATALUÑA”

(Lectura sociolóxica -non etnolóxica- dun cantar popular, quizais de

finais do XVIII, cando algúns empresarios cataláns instalaron nas nosas rías as primeiras fábricas de conserva do peixe)

*Catalán de Cataluña
barbas de coenllo manso,
¿por qué non das ó galego
unha hora de descanso?*

Catalán de Cataluña,
dono dunha forte empresa,
onte explotabas alá,
hoxe falo nesta terra;
non o fas por catalán,
xente, de seu, moi correcta,
falo porque ti pertences
(do Capital no esquema)
ó mapa da plusvalía,
lei de ouro prás empresas,
que é de ferro pra esa xente
que vén da nación labrega
e mendiga un traballiño
nas fábricas que ti rexentas.
Catalán de Cataluña,
Fabricante de colleitas,
¿por que non compartes xa
lucros, soños e tarefas
cos obreiros que traballan,
nas empresas que ti herdadas,
falen eles catalán,
falen a fala galega?

(Texto transcrito por Encarni Cruz Jiménez
de la versión manuscrita de Xesús Alonso Montero)

Notas

¹ Madrid, Ciencia Nueva, 1968, pp. 197-212.

² En gallego de hoy se dice “cantiga” y, en un territorio algo mayor, “cántiga”, con la acentuación del latín “cantica”. “Cántiga” o “cantiga” es la denominación popular de las breves canciones del pueblo, casi siempre de 4 versos, aunque, en ocasiones de 3 (“triadas”).

³ Véase la nota 25 de Fermín Bouza Brey en su edición de *Cantares gallegos* (Vigo, Galaxia, 1963, p. 274).

⁴ Véase el magnífico libro de Antonio Meijide Pardo *La emigración gallega intrapeninsular en el siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1960.

⁵ Ofrecemos, en apéndice, el facsímil de la ed. de 1863.

⁶ Ésta es la versión recogida del pueblo, con esas formas no “enxebres”: “conexo” (por “coello” o “coenllo”) y “gallego” (por “galego”). En la copla glosada por Rosalía también aparecen dos castellanismos: “Castilla” y “gallego”, algo normal en el pueblo ya en aquella época.

⁷ Sobre todo Luis Alonso Álvarez en *Industrialización y conflictos sociales en la Galicia del Antiguo Régimen*, Madrid, Akal Editor, col. arealonga, 1977.

⁸ Véase mi *Cántigas sociais recollidas do pobo*, Vigo, Castrelos, col. O Moucho, nº 10, 1969, p.18.

⁹ Pontevedra, Editorial Litoral Das Rías en Colección Hipocampo Amigo, 2002

CAPÍTULO XVII

RELATOS MÍTICOS EN LA LITERATURA POPULAR

Manuel COUSILLAS RODRÍGUEZ
I.E.S. Salvador de Madariaga. A Coruña

Es la literatura de tradición oral la que puede convertir la palabra en figura simbólica y transformar en habla un cúmulo de símbolos. Será en el reino de la Literatura Popular donde el mito alcance también nivel poético, convirtiéndose de este modo el *simil* y la *metáfora* en insustituibles recursos retóricos para comunicar conceptos y emociones. Estas dos figuras literarias, generalmente, dan coherencia a la realidad social en la que vivían los pueblos antiguos y en ciertos aspectos nos describen sus vivencias.

Son innumerables y variados los entes en los que se inspira el pueblo en la búsqueda de la comparación e identificación entre el mundo real y el sobrenatural, existiendo en el hombre una tendencia innata a relacionar las fuerzas cósmicas con seres fantásticos a la vez que se origina una interacción de los rasgos comunes (*concepción interactiva*), donde hay siempre un término intermedio (la luz, el color, la configuración, el sonido, la voz, etc) que tiene atributos consustanciales a los dos mundos: el humano y el sobrenatural. Es decir, relatos que se basan en algún tipo de memoria del pasado, mezclando realidad y fantasía.

El hombre siempre ha mitificado lo misterioso y los primitivos interpretaban el poder de la naturaleza como signo de una fuerza sobrehumana, siendo el miedo a lo desconocido lo que provoca una argumentación mítica, exigiendo asimismo en la introducción de lo fantástico una vulneración de las leyes de la naturaleza.

Las fábulas eran para los pueblos legendarios un medio de expresión, de comunicación y de estructuración de la sociedad y como tales sociedades arcaicas que ignoraban las causas de los fenómenos atmosféricos, tuvieron que expresar estos enigmáticos acontecimientos mediante una serie de mitos. Relatos que como forma de expresión y comprensión también usaban los profetas y los filósofos para comunicar postulados religiosos o filosóficos con la finalidad de satisfacer necesidades religiosas o ansias morales. Y como el pueblo para explicar lo que observaba recurría a la imaginación, predomina en sus

tradiciones más lo sobrenatural que lo real o histórico, convirtiendo los mitos en símbolos y dando pábulo a innumerables narraciones fantásticas. Porque la fábula por antonomasia siempre ha sido *narración verbal* y estrechamente ligada a pueblos que carecían de escritura y que se han ido transmitiendo de generación en generación, cargadas de personajes divinos, sobrenaturales o fantásticos que viviendo en el océano del mito permanecen a flote a través del tiempo, configurando una de las sinfonías inacabadas más completas. Relatos que nos hablan de las tradiciones más antiguas y de mitos y leyendas y que guardan en sus entrañas un trozo -el que sea- de la historia del ayer, provocando en nosotros una sensación indescriptible que a veces se apodera del alma, cuando uno se pierde en un paseo interminable por los tiempos en los que habitaban en las montañas seres sobrenaturales que regían el destino de los hombres y en que los árboles eran gigantes de un extraordinario bosque animado. Narraciones que con aire de misterio y lejanía conforman una obra literaria en la que es tan personaje una montaña, un roble, el mar, un río...como lo pueden ser los dioses y los hombres.

Sostienen algunos folcloristas que *los mitos* no son sino casos extremos de metáforas. Aunque Peter Munz (1986:132) comenta sobre esta opinión:

No sobreviven metáforas que sean meramente fantásticas, caprichosas o idiosincrásicas. La longevidad del mito y su naturaleza fascinante a lo largo de milenios son prueba segura de que simboliza de modo adecuado estados de sensación genuinos. En este sentido los mitos falsos son como la traición: nunca prosperan.

Innumerables temas mitológicos pasaron a la leyenda y después a los cuentos. Así, pues, un estudio riguroso y comparativo de algún cuento popular nos llevaría a una leyenda más antigua y ciertas leyendas a un mito primitivo.

Aunque a veces el mito pasa a una cantiga y de ésta a una leyenda.

Así recurriendo al folclore observamos como en la Costa de la Muerte al dios de la tempestad Tarán, que timoneaba el soplido de los vientos, había que suplicarle para que mandara el viento favorable. También en tiempos aún recientes, ya cristianizado este mito, se manifiesta a través de una cantiga:

Vamos xunto a Virxen
do monte do Faro,
que nos mande o vento
pra que chegue o barco
(MUNZ, 1986)

De ella surge la *leyenda de la teja*, que cuenta cómo las mujeres de los marineros de Corme (A Coruña), cuando los barcos eran de vela, iban al monte de la Virgen del Faro para pedirle que cambiara el viento y mandara el favorable para la navegación del buque y éste pudiese llegar a puerto. Se subían al tejado de la ermita y colocaban una de sus tejas en dirección a donde ellas querían que soplara la brisa. Al día siguiente el viento era el propicio para la travesía del velero.

El mito se debe considerar como un diálogo con los tiempos remotos para extraer valores y buscar significados que conciernen al presente, porque no miran sólo al pasado sino que incorporan a través de la tradición lejanos recuerdos que todavía nadan y se sumergen en la memoria del pueblo y que nos lleva, por ese bosque sombrío de la mitología, a los orígenes más antiguos y también a los más profundos de la mente humana.

La tradición mítica nos habla de la importancia que los pueblos primitivos concedían a los montes (donde construían sus santuarios y practicaban ritos), también a los árboles (símbolos de verticalidad) y que a través de ellos percibían el deseo de elevarse al cielo.

Esta admiración por la verticalidad se observa asimismo en la construcción de piedras enhiestas que simbolizan adaptaciones pétreas de árboles hieráticos.

Todavía en muchos relatos tradicionales los montes constituyen *metáforas orientacionales*. Estas orientaciones metafóricas no se emplean sólo con la finalidad de embellecer el lenguaje sino que están impregnadas de connotaciones culturales y religiosas, dándole a un concepto una orientación espacial y sirven para establecer en el folclore un conjunto complejo de relaciones entre hombres, ámbitos sagrados y cosmologías:

- Arriba indica felicidad.
- Abajo señala infelicidad.
- La dicha está en lo alto (cielo).
- La desgracia está abajo (tierra).

De este modo lo *bajo* es valorado negativamente como aquello que relaciona al hombre con lo terrenal, mientras que lo alto es signo de transcendencia. Por ello, muchas civilizaciones sitúan a la fuente del poder cósmico, es decir a lo sobrenatural, en las alturas.

La mitología griega nos dice que en la morada terrenal del Olimpo y en

la cima de tan alta montaña, erigió Zeus una ciudadela. Y que los vientos, la lluvia y las nubes no se atrevían a aproximarse a la cúspide del monte, recinto de eterna primavera.

También Ptolomeo y Aristóteles formularon teorías sobre el concepto de *abajo* que asocia al hombre con el mal y la animalidad, y un *arriba* que nos informa de un mundo bueno y misterioso.

Así, pues, por medio de las *metáforas orientacionales* se constituyen espacios míticos o sagrados, a la vez que se determina la impermeabilidad entre ámbitos contrarios: uno superior, omnipotente y perfecto, y otro inferior, débil e imperfecto.

También en la mitología gallega el culto a los montes y a sus dioses; así, por ejemplo, los dioses identificados con Marte y Mercurio recibían culto en las cimas de los montes y el Pico Sacro, lugar sagrado, fue dedicado a Júpiter.

Este concepto de verticalidad o altura lo encontramos también en muchos mitos celtas, incluso en algunos poemas que nos hablan de la *metempsychosis céltica*; como por ejemplo éste, verdaderamente transformado o reconstruido por sucesivas generaciones, si lo comparamos con textos gaélicos; pero que, sin duda, su relación con la literatura gaélica, especialmente la irlandesa, es notoria; añadiré que el texto ha sido recopilado y elaborado por mí a través de la informadora M^a Jesús América Rodríguez:

Yo, el firmamento, pero no el abismo;
yo, el sol, pero no la profundidad del océano;
yo, la luna, pero no la sombra;
yo, el águila, posada en la alta roca
o una isla en el mar;
yo, la paloma mensajera;
pero no topo bajo tierra;
yo, en el Más Allá:
firmamento, sol, luna, águila, isla y paloma.

Las referencias al entorno en la literatura de tradición oral nos ofrecen la posibilidad de espacializar el mito y son esenciales en el desarrollo de la acción. El espacio es concebido, generalmente, como una realidad anímica, a la vez que le da verosimilitud al relato a través de la toponimia. Entorno en el que se produce la interacción de los acontecimientos reales y fantásticos, siendo difícil discernir lo natural de lo prodigioso, transformándose el espacio de encuadre

físico en marco literario.

En el lugar de Gondomil (Corme-A Coruña) se encuentra la piedra serpenta o *pedra da serpe*, inquietante relieve pétreo que evoca la ofiolatría celta y de la que se conocen numerosos mitos. Ha sido evocada por Eduardo Pondal y recordada por Benito Vicetto y de la que yo publiqué tres mitos (1998:59), que hundan sus raíces en la noche de los tiempos. También Camilo José Cela (1999:32) nos dice de este ofidio y del dios Melcalte que tiene su morada en este entorno, a través de un personaje popular, lo siguiente:

Era la imagen del dragón Baal a quien había que sacrificarle criaturas a las que degollaba con un hacha de boj para que se fueran desangrando poco a poco, al dios Melcalte se le ofrecían campesinos que se arrojaban al mar, los cazaban los soldados, les ataban las manos a la espalda con un sarmiento de vid o una liana de madreSelva y se los daban a los marineros, que los tiraban a la mar a treinta o cuarenta millas de la costa para que los aplastasen las ballenas pasándoles por encima.

Sobre este dios fenicio, Jesús Rodríguez López (1970:27) dice:

Melcarte era uno de sus dioses más poderosos, cuyo culto principal estaba en Tiro. Este dios lo llevaban en todas las nevegaciones y establecía su culto en todas las colonias que fundaban, como vínculo de unión con la madre patria. Todos los años se le concedía, por un día determinado, una gran hoguera, desde la cual se le dejaba tomar vuelo a un águila, y cuya costumbre reprodujeron después los griegos y los romanos; siendo, por tanto, de presumir que las hogueras encendidas en la noche de San Juan tengan su origen en aquella fiesta fenicia.

El mito del fuego en el litoral de la Comarca de Bergantiños (A Coruña), se relaciona con el dios que unos llaman Melcalte y otros Melcarte y con *la pedra da serpe*, que se cree que es la representación del dragón llamado Bel o Baal, divinidad semítica pero muy venerada por los fenicios y relacionado con ritos de fuego, especialmente en el solsticio estival; al que antaño, según cuentan, se le encendía, igual que al dios Melcarte, una gran hoguera como símbolo de la unión de los navegantes fenicios.

Me referiré ahora a los relatos de los bardos que con sus baladas seducían a sus oyentes, alejándolos del mundo cotidiano y adentrándose en las entrañas del tiempo los conducían por fantásticas tierras habitadas por héroes, monstruos y brujas. Tierras encantadas y hechizadas pero a la vez familiares

para los oyentes; siendo este rasgo familiar el que logra dar, entre otros indicios, una cierta verosimilitud al mito popular, creando encantamiento y dándole al lenguaje una visión mágica.

Lo que conocemos, en general, de los bardos nos lo cuentan sus homólogos el mundo clásico. Así, Diodoro de Sicilia en su *Historia Mitológica* en el siglo I A.C., nos refiere la existencia de:

Poetas líricos llamados bardos, que acompañaban sus canciones con instrumentos semejantes a liras: estas canciones incluyen poemas de alabanza y sátira.

También conocemos por otras fuentes clásicas que en los festejos, bailes y cortejos que habitualmente seguían a un día de caza o guerra, solían relatar mitos legendarios y fantásticos relatos celtas.

Expondré elaborada por mí una de las muchas narraciones que me contaron a cerca del bardo Buserán, según unos; del trovador, según otros y que versa sobre el mito o leyenda de la cueva de la Buserana. Relataré también otra sobre la reina Lupa que se desarrolla cerca de esta mítica gruta:

En un lugar cercano a Muxía y no lejos de Touriñana está situada la cueva de la Buserana, testigo de los frustrados y trágicos amores del bardo Buserán y de la hermosa Flolinda, hija de un poderoso señor y dueño de estas abruptas tierras célticas.

Enterado el padre de este amor y opuesto a él, expulsa al bardo de sus dominios y le prohíbe, bajo amenaza de muerte, volver a ver a su hija.

Buserán abandona durante el día las tierras prohibidas, pero por las noches se acerca a la fortaleza para cantarle canciones de amor a Flolinda.

El padre de ésta enfurecido con el desobediente y atrevido bardo, ordena matarlo y arrojar sus cuerpo al mar. Flolinda, tiempo después, un día enloqueció al oír referir por casualidad a un viejo pescador el trágico destino de Buserán.

Transcurrido algún tiempo, paseando la infeliz por los acantilados de las laderas del monte Cachelmo, oye las hermosas canciones que antaño le cantaba su amado, mientras una gigantesca ola se adentra en las rocas, transformándose en la figura de Buserán y remontando raudamente por las

abruptas rocas abrazó a Flolinda y se la llevó consigo a las profundidades de la cueva.

Todavía en la cueva que se abre a la falda del monte Cachelmo, llamada la Buserana en el recuerdo de Buserán y de este trágico relato dicen algunos pescadores que en las noches de tormenta, se oyen las canciones del bardo Buserán. Y algunos vecinos de *Muxía* cuentan que los que se introducen en esta cueva para solicitar amor, son al cabo de nueve meses correspondidos.

El relato legendario de la reina Lupa versa sobre cómo se cristianizaron algunos lugares que hoy se conocen como la Costa de la Muerte o *Costa da Morte*:

Cuentan que cuando Finisterre y su entorno se hallaba bajo los dominios de una reina céltica, llamada reina Lupa, arribó en una noche tenebrosa una embarcación. En ella navegaban seis hombres y un cadáver envuelto en una sabana.

Al llegar a los acantilados desembarcaron el cuerpo sin vida de Santiago. Venían del lejano lugar donde este Apóstol había sido asesinado, buscando el lugar donde se le daría sepultura.

Dos de los hombres divisaron en la lejanía un castillo y allí se encaminaron para pedir ayuda al señor de aquella majestuosa fortificación, que resultó ser la mencionada reina Lupa.

La reina Lupa los mandó encarcelar al considerarlos altivos y mentirosos. Los prisioneros pidieron ayuda a Jesucristo. De pronto, un luminoso y mágico resplandor se extendió por el recinto abriendo a su paso las puertas de la celda, facilitando de este modo la fuga de los prisioneros.

Enterada la reina Lupa de la misteriosa huida, ordenó a sus soldados que los persiguieran; cuando éstos atravesaban un puente, éste se desplomó, pereciendo los soldados.

No obstante, los cristianos conscientes de que necesitaban un carro y unos bueyes para trasladar al Apóstol al lugar deseado, regresaron y advirtieron a la reina que era muy importante para la cristiandad que cumplieran la misión que les habían encomendado.

La reina Lupa, a pesar de que ya había comprobado el poderío de su Dios,

les entregó una pareja de toros salvajes en vez de los bueyes solicitados.

Se sorprendió, la incrédula mujer, cuando comprobó que los toros, ya amansados, se dejaban coger para ser vencidos por el yugo.

El asombro, admiración y convencimiento de la reina Lupa fue tanta que, según cuentan, se convirtió al cristianismo y ordenó destruir los lugares célticos de culto como el Ara Solis.

A veces los límites entre el mito y la leyenda son confusos, ya que ambos, generalmente, relatan hechos que han acontecido y donde intervienen seres sobrenaturales o elementos prodigiosos. También en ocasiones presentan un rasgo común: el de satisfacer la curiosidad humana sobre el porqué de las cosas y las causas de los fenómenos disímiles que ocurren alrededor del hombre.

A lo largo de numerosos relatos se observa, generalmente, que en la configuración de estos mundos legendarios se incluyen materiales procedentes de la mitología clásica y la teología cristiana, ya que a través del telescopio del tiempo muchos mitos antiguos se han deslizado en leyendas cristianas.

En efecto, el mito, que lleva incrustados sucesos vividos, se desarrolla en su dilatada existencia de crecimiento y formación -en muchos lugares- en simples leyendas, cuentos o supersticiones, y frecuentemente los anónimos autores adulteran su origen existencial o histórico, procurando que estas narraciones calen en el alma popular.

Como también es notorio, ciertos enclaves corrientes por medio del folclore se convierten en parajes míticos. En estos enclaves, que el pueblo llama mágicos, se desarrolla el relato, donde la imaginación popular altera el escenario y el entorno común se transforma en espacio fantástico e inaprensible, incluso poético; aposentándose sobre estos lugares prodigiosos numerosos temas populares. Aunque hay que reconocer que tienen un cierto halo de misterio. Pues yo que he visto en estos enclaves mágicos, una y otra vez, el atardecer con su juego de claros y sombras en acantilados y montañas, me atrevería a decir que parecen que tienen vida y contactos inexplicables con un *más allá*.

Creo que es en la literatura de tradición oral donde se halla el reino imperecedero del mito: porque respeta el pasado como algo que merece ser recordado y porque aún hoy por medio del lenguaje -hilo conductor e ininterrumpido en la Literatura Popular desde el alba de los tiempos hasta nuestros días- sabe atesorar ese conocimiento étnico que nos lleva a los orígenes

más remotos. Tiene por tanto el mito, que duda cabe, ese paladar, ese sabor a tierra, creencia y raza que sobrevivirá en el tiempo como vehículo de cultura. En fin, todo un mundo legendario inmerso en la sabiduría popular y custodiado en el corazón del pueblo, donde el pasado surge en la memoria colectiva y se incorpora en lo cotidiano en momentos determinados que son, en ocasiones cíclicos. Así, por ejemplo, muchos relatos populares gallegos como el mito del fuego, del roble o de las *mouras* se sitúan en un tiempo mítico, es decir, en una época fuera del tiempo que se repite periódicamente como en la prodigiosa noche de San Juan. Tiempo cíclico que son percibidos por los pueblos como signos memorísticos predictivos.

Para terminar, diré que uno de los sentimientos generalizados que provoca el mito popular suele ser esa sensación de admiración y reverencia que se asocia indefectiblemente con las alturas. Ese anhelo de elevación y aproximación hacia lo prodigioso. Una mitologización que hunde sus raíces en la creencia del poderío de lo sobrenatural, todo ello recreado mediante el empleo del *símil* y de la *metáfora*, empleándose ambos para unir estrechamente imagen y objeto; aunque el *símil* tiene una función más deíctica que reflexiva, y la *metáfora* más emocional.

Parafraseando a Luis Cernuda en su constante busca del mito como recuerdo inacabado y refugio ideal y en homenaje a los autores anónimos que se sirvieron de estas fábulas como ejemplo donde reflejarse y como vehículo de comunicación entre lo terrenal y sobrenatural, concluiré mi trabajo con esta composición:

No busques la fábula en la llanura,
Haz como el águila, mira hacia lo alto,
Donde se encuentra lo sobrenatural,
Y deja que te envuelva e ilumine
La mirada radiante de los dioses:
Eterno es lo que las deidades ven.

BIBLIOGRAFÍA

- COUSILLAS, M. *Literatura Popular en la Costa de la Muerte*. A Coruña: Ventoprint, 1998.
CELA, C. J. *Madera de Boj*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
MUNZ, P. *Cuando se quiebra la rama dorada*. Madrid: F. Cult. Ec., 1986
RODRÍGUEZ; L. J. *Supersticiones de Galicia*. Lugo: E. Celta, 1970.

CAPÍTULO XVIII

PERSONAJES DEL TEATRO POPULAR

Francisco REUS BOYD-SWAN
Universitat d'Alacant

Una de los espectáculos más populares durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX fue, sin duda, el teatro y entre su gran variedad de géneros, uno que se ha conservado hasta nuestros días: me refiero al género chico, del que Luis Iglesias de Souza dice (1991: 35):

Como un espejo, a veces tierno, a ratos irónico, caricaturesco en muchas ocasiones, burlón en otras, casi siempre deformante como los espejos cóncavo-convexos de las barracas de feria, el género chico es un tesoro para estudiar tipos y costumbres y hasta los hechos contemporáneos de las obras.

Este aspecto sociológico proporciona a este tipo de teatro otra dimensión: cuando los dramones lacrimógenos y desmelenados -que también gustaban, hay que reconocerlo- o la discreta conversación de la alta comedia, se volvían de espaldas a la realidad del país y a pintar el carácter de sus gentes, era el género chico la puerta reveladora por donde entraba en el teatro la voz del pueblo llano, que se veía reflejado con sus angustias, sus miserias, sus desgracias, sus bravuconerías, sus desplantes y su sentido del humor, de la burla y de la alegría vital. Porque todo este variopinto mosaico asoma por las amplísimas rejas que configuran el “género chico”.

El género chico, no obstante, se ha visto confundido con la acepción más amplia de “zarzuela”, que se define por parte de Rafael Portillo y Jesús Casado (1986: 164) como:

Género musical español, nacido en el siglo XVII, de los espectáculos musicales que se representaban para la corte en el Palacio de la Zarzuela. Las primeras zarzuelas conocidas son de Calderón de la Barca, obras en dos actos, enteramente cantadas. Durante el siglo XVIII, la zarzuela tuvo que competir con la ópera italiana, pero se revitalizó en 1851, con la obra *Jugar con fuego* de Barbieri, primera zarzuela en tres actos a la que

se llamó “zarzuela grande”. En 1856, se abre en Madrid el Teatro de la Zarzuela y comienza la época dorada del género, con títulos como *La gran vía* o *La verbena de la Paloma*. Muchos de los títulos pertenecen al llamado género chico, obras de un solo acto y de carácter cómico o castizo y otros, las “grandes”, son piezas de dos o tres actos, con una gran riqueza musical. En la zarzuela se mezclan la música y el diálogo, el verso y la prosa, y es el origen de una extensa tradición escénica y musical en España.

Claro que, según indico en *El Teatro en Alicante (1901-1910)*, si dejamos al margen la denominación de ópera, opereta y zarzuela, el resto de las variedades que dentro del teatro lírico hemos encontrado, suponen la adaptación al género musical de muchos tipos de obras que aparecen también dentro del teatro que llamamos declamado. Citaremos, para concluir como variedades líricas: el drama lírico, el melodrama lírico, el juguete cómico-lírico, el sainete lírico, el entremés lírico, el propósito lírico, la bufonada lírica, el pasatiempo lírico, el cuento lírico y el viaje cómico-lírico. Todo ello según la nomenclatura utilizada en los programas de mano anunciadores de las funciones” (Reus 1991: 1120). Debido a esta confusión, y también debido al escaso valor literario de algunas piezas, el género chico se ha visto relegado a una posición muy retrasada dentro del panorama teatral español. Sin embargo, alcanza una gran relevancia popular a partir del momento en que se implanta el llamado “teatro por horas”, que en Alicante se denominó “funciones por secciones”. En estas funciones, se representaban a lo largo de una tarde tres o cuatro obras de un solo acto, que llegaban a las seis o siete en los domingos y días de fiesta, con lo cual las compañías debían llevar un amplísimo repertorio para atender las necesidades de una prolongada estancia que habían contratado.

Todo lo dicho se refiere al “género chico”, dentro de esa forma tan peculiar de hacer teatro lírico. Pero, sin necesidad de añadirle una música adecuada, muchas otras obras de este tipo se representaban en los escenarios de toda España. Fundamentalmente se trata del sainete, con sus variantes de humorada, propósito, juguete cómico, entremés o paso, entre todos los cuales, si bien había ligeras diferencias, se encontraba una característica común: eran obras de un acto, de carácter más bien cómico y que pretendían (y a veces lo conseguían) plasmar la vida de la calle. Probablemente por ello se la llamado también a este gran conjunto de obras y de manera generalizada “teatro menor”, lo cual no sé si significa que está por encima o por debajo del “chico”, pero en definitiva se trataba de un tipo de teatro muy fresco y espontáneo, que nos permite en la actualidad conocer más y mejor costumbres y problemas de la época.

Estas generalidades deben servir para explicar que había un público especialmente adicto a este género, que acudía con frecuencia al teatro y disfrutaba con este tipo de obras, que las conocía bien y que comparaba, no solo con otras obras, sino con la misma representada por otra compañía o en otra temporada.

Por tratarse de un género tremendamente popular, aparecían en él unos prototipos de personajes, tanto en el teatro lírico como en el declamado o hablado, que se repetían con bastante frecuencia y que venían a retratar con bastante fidelidad a determinados personajes reales que tenía el público a su alrededor. Estos personajes se pueden agrupar, según extraigo de *Las situaciones cómicas en el teatro español*, incluido en *La Novela Teatral* y publicado en Madrid en 1920, sin nombre de autor:

1. El señorito de pueblo. Caracterizado por su analfabetismo y brutalidad, vestido de manera ridícula, con sombrero hongo, con corbata de colorines y capaz de decir los mayores disparates. Se enamora frecuentemente de una dama cursi que no le corresponde y, al final, se queda compuesto y sin dama, además de sobrevenirle otros lances, como ser asaltado, robado o ultrajado. Es, en resumen, un personaje que consigue arrancar alguna carcajada del público, a fuerza de emitir enormes tonterías, soportar vejaciones y hacer el ridículo, con lo que, si al principio de la obra se hace odioso por su altanería, al final un ligero tono de lástima es lo que hace concebir en el espectador. Son muy conocidos los “señoritos” de:

- *El monaguillo*, que es inculpaado de un rapto que no ha cometido
- *Las campanadas*, en la que no puede librarse de un verdadero aluvión de golpes, en que sin saber por qué se ve envuelto
- *La leyenda del monje*, en que se ve sorprendido por el robo de su ropa y pasará la noche temblando de frío, lo que le hace llegar a la conclusión de que los fantasmas existen.

2. El alcalde de pueblo. A través de ellos, los autores se hacen eco de la idea bastante generalizada entre los españoles de ridiculizar a sus gobernantes siempre que sea posible. El alcalde de pueblo suele ser un personaje grotesco, cerril e imbuído de un poder para el que nunca está preparado. Verdaderamente había en esta época (y posiblemente hoy) alcaldes como los comentados y que exagerarán las situaciones embarazosas en vísperas de fiestas o elecciones. Y siempre se muestra egoísta, materialista y capaz de los mayores chanchullos por no perder el bastón de mando. Si este personaje fue una creación de Vital Aza y Miguel Ramos Carrión, alcanzó su plenitud gracias al talento de Carlos

Arniches. Se pueden citar los alcaldes de:

- *El rey que rabió*
- *Los aparecidos*
- *Los africanistas*
- *La marcha de Cádiz*

- *Los caciques* (donde aparece el tema del caciquismo, tan debatido durante los primeros años del siglo XX, con un alcalde modelo de arbitrariedad, latrocinio e injusticia, pero que intenta justificarse ante sus superiores mediante sagacidad y sumisión).

- *Las bribonas*, con una nueva situación por el hecho de que, junto a la desfachatez y excesivo autoritarismo, se da en el alcalde una enorme debilidad y miedo, cuando se encuentra ante su esposa, que lo tiene “metido en un puño”, con lo que se da gran contraste entre su situación oficial y la privada.

- *La vara de alcalde* supone una excepción, ya que su autor, Atanasio Melantuche, saca a escena un alcalde educado, discreto, complaciente con el vecindario e incapaz de una arbitrariedad. Pero es un personaje que no resulta cómico y, por tanto, el autor echa mano de otros personajes, para suplir los defectos que el alcalde no tiene.

3. El Secretario de Ayuntamiento. Aparece junto al alcalde en ocasiones, aunque no siempre coincidan en una misma obra y actúa de contrapunto a la primera autoridad municipal, frente a cuyo analfabetismo e ignorancia presenta una actitud redicha y cultiparlista, que llega a una tremenda cursilería, hasta provocar la hilaridad del público, acrecentada por su ridícula vestimenta y por el hecho de estar siempre dominados por los alcaldes, alrededor de los cuales girarán, procurando mantener su condición de segundones. Este clásico Secretario lo encontramos en:

- *Los aparecidos*
- *La marcha de Cádiz*
- *Las bribonas*
- *Los caciques*

- *Doloretas*, donde destaca algo más su figura por no aparecer frente o junto a su alcalde y donde de nuevo el talento de Arniches hace emerger un personaje con mayor madurez, a pesar de que el alicantino no consigue (quizá tampoco lo intenta) desligarse del personaje.

4. El cesante. Tipo propio de la cultura urbana que, vestido con una

raída gabardina, unas botas viejas y un antiguo sombrero, explica su angustiada situación, que intentaba remediar mediante los clásicos “sablazos” inferidos al primero que tuviese la mala fortuna de tropezar con él, prometiendo a cambio cualquier contrapartida por indigna o humillante que pudiera parecer. Vale la pena nombrar los cesantes de:

- *Perecito*, que por veinte duros se compromete a difamar a uno de sus mejores amigos.

- *El padrón municipal*, donde aparece viviendo de una manera paupérrima en una casa de huéspedes, demostrando que está siempre muerto de hambre y que, a cambio de su irregular pago, se ve obligado a desempeñar determinados trabajos en la casa, con lo que consigue la befa de sus compañeros e incluso la de su patrona.

- *El señor Gobernador*, que tiene la particularidad de concebir un cesante que, por tener el mismo nombre y apellidos del verdadero gobernador, llega a vivir en su misma casa, esperando también, como él, una gracia del Ministro.

- *El perro chico*. Aquí el cesante pasa por una serie de aventuras, tratando de encontrar al dueño de un perro que ha hallado en la calle y por cuya entrega se ofrece una sustanciosa gratificación, que no llega a cobrar porque en su afán de cuidar esmeradamente del perro, lo hace engordar, por lo que, cuando encuentra a su dueño, un payaso de circo, ya no le sirve para su número.

- *El príncipe casto*, un total sinvergüenza que intenta vivir a costa de los demás, fingiendo ser el marido de una señorita de vida alegre, lo cual le llevará a situaciones cómicas por lo comprometidas.

- Aunque llegó un momento en que el Gobierno suprimió las cesantías y, por tanto, los cesantes desaparecieron de la vida real y también de los escenarios, quedó como un remedo de los mismos la figura del desocupado o vago, como en el caso de *Mi papá*, en que aparece un cínico total que se aprovecha de una situación creada para evitar una boda que al final se consuma y le da ocasión de vivir a cuerpo de rey con los recién casados.

5. El tímido. Es este un personaje que al enamorarse de una mujer, no es capaz de demostrárselo, aturdido por su carácter apocado y por miedo a no ser correspondido o a las iras del padre de su amada. Vemos un pretendiente de esta catadura en:

- *El monaguillo*

- *Los guapos*

- *La corte de Faraón*, en que, tras la timidez del casto José, se aprecia una gran virtud a prueba de los intentos de seducción, tanto de la reina como de su cortesana Lota, aunque todo ello es fiel reflejo de la historia bíblica.

Agradaba al público ver al tímido desprendiéndose de sus temores y ser capaz de grandes heroicidades, derrotando a sus enemigos y haciéndose acreedor de la recompensa deseada. Así lo vemos en:

- *El último chulo*

- *El santo de la Isidra*

- *El barquillero*

6. El chulo. Como contraste con el tímido y pusilánime, es frecuente encontrar a este personaje, un valiente de oficio, pseudomatón profesional, que vive del crédito que le otorgan sus compinches y que, en los momentos difíciles, pierde su fanfarronería y desaparece, incapaz de afrontar la realidad. Muchas veces, para mayor escarnio, es afrontado por un tímido o por la presencia de una mujer que, en ocasiones, después se descubre que es un hombre. Son arquetipos de chulos:

- Epifanio, en *El santo de la Isidra*

- Lunarito, en *El barquillero*

- Laureano, en *El último chulo*

- Marcelino, en *Los granujas*

- Curro Cambrales, en *El mozo crúo*

- Don Nuez, en *La reina mora*

- Curro Meloja, en *La mala sombra*

Se afirma en este opúsculo, al hablar de “el chulo”:

Por las conclusiones a que llegamos, tras recoger diversas opiniones orales y escritas, podemos afirmar que el tipo del chulo, visto una vez, resulta graciosísimo; visto dos, gracioso a secas; visto tres, antipático; visto cuatro, repulsivo y visto cinco, insoportable. Esta es la razón por la que era opinión generalizada de la crítica que era un tipo llamado a desaparecer de los escenarios, a no ser que los autores le diesen cierta novedad, como parecía ocurrir con los hermanos Álvarez Quintero en *La reina mora* y *La mala sombra*, a pesar de que era un personaje real que se movía por los barrios bajos de las ciudades.

7. El guardia. Personaje con ciertas características bien definidas: era

bruto, ineducado, holgazán y gorrón y, además, curiosamente, era natural de alguna localidad de Galicia. Son conocidos los guardias de:

- *La Gran Vía*, en que aparece derrotado en la persecución de un caco, que se le escapa de las manos.

- *La verbena de la Paloma*, en la que tenemos la ocasión de escuchar al guardia lanzar denuestos contra el gobierno, el Ayuntamiento de Madrid, la cuestión social y se lamenta de la mala situación que atraviesa el país y él personalmente.

- *Agua, azucarillos y aguardiente*, con un guardia gorrón, que es capaz de tomarse varias copas en un puesto de refrescos y no pagar por su condición de "autoridad".

- *El señor Joaquín*, donde un guardia se cuela en una fiesta en la que unos ciudadanos celebran su santo y come y bebe a su antojo, sin ser invitado.

- *La cara de Dios*, en la que el guardia es desarmado tan solo con unas copas de vino, cuando iba a vengar una afrenta cometida en la persona de su mujer.

- *La Revoltosa*, donde el guardia sale mejor parado porque se nos presenta más discreto y apacible, aunque se enamora perdidamente de una moza que se burla descaradamente de él.

- *Gigantes y cabezudos*, donde el guardia es una persona muy honrada, aunque nadie lo toma en serio, debido a lo cual el Ayuntamiento lo despide y tiene que ir a procurarse su sustento pescando en el río, con el temor de llegar a casa sin pesca y ser reprendido por su esposa.

8. El militar. Me refiero en la mayoría de los casos al soldado, que está enrolado en el ejército por obligación. De él los autores obtenían una gran cantidad de situaciones tremendamente cómicas, debido a la desfachatez, la insolencia, la picardía y la labia de que hacía gala y que desde siempre se le ha atribuido. Si el guardia urbano debía ser gallego, el militar solía ser andaluz. A pesar de que aparecen soldados brutales y grotescos, las particularidades más comunes son las de saber explotar a las cocineras, seducir a las criadas y amas de cría, "limpiar" las despensas de cualquier lugar en que se encuentran, dársela de atrevido y faltar a la disciplina siempre que puede. Posiblemente, desde que Narciso Serra sacó a escena el asistente de Don Tomás, la mayoría de autores

cómicos han hecho surgir diferentes soldados que proporcionan buenos ratos al público, entre los que cabría destacar los que aparecen en:

- *Lanceros*

- *La banda de trompetas*

- *María de los Ángeles*

- *Gigantes y cabezudos*

- *El patinillo*

- *El barquillero*, con un soldado llamado Melgares, con desmedido valor.

- *La guardia amarilla*, donde el soldado es calificado de cobarde y melindre.

- *El cabo primero*, cuya ignorancia es tan grande, que no sabe ni el número de zapatos que gasta.

- En ocasiones, si el autor pretende conseguir un militar arrogante, heroico, decidido y, sobre todo, que caiga simpático al público, lo viste de mujer, como es el caso de *La viejecita*, *El tambor de granaderos* y *El húsar de la guardia*.

- Por último, se dan algunos casos en que se rompe con la regla general, como por ejemplo el de *Los asistentes*, cuyo autor, Pablo Parellada, como Coronel del Ejército que era, conocía a la perfección todos los pormenores militares y puso en las tablas un graciosísimo soldado catalán.

9. El cómico de la legua es uno de los tipos menos frecuentemente utilizados por los autores y que sin embargo han proporcionado al teatro situaciones de verdadera gracia. Se trata de actores, siempre de segunda fila y que por sus apuros económicos o por puro azar, deben sustituir a alguien, misión que desempeñan extraordinariamente, sin originar ningún tipo de sospecha.

- Seguramente su gran éxito lo deba a Pablo Parellada en *El himno de Riego*, donde un cómico pide un destino al Gobernador, el cual, al confundirlo con un sacerdote, con el que tenía gran parecido, lo nombra capellán del Saladero, y allí interviene en varias escenas, que le conducen a ser nombrado Obispo, con lo que se ve obligado a confesar el equívoco.

- En *Los aparecidos* un cómico aparece furtivamente vestido de estatua del Comendador, porque en el pueblo de al lado, cuando estaban representando *Don Juan Tenorio*, los miembros de la compañía se ven asediados y perseguidos

por los vecinos. La aparición de la estatua, precisamente en la noche de difuntos y tras haber afirmado un campesino que había visto el ánima de un viejo usurero, recientemente fallecido, provoca una increíble situación.

- *Los camarones* presenta las dificultades por las que pasa un desventurado actor que no puede pagar su hospedaje y que, por una gratificación de cien pesetas, finge que es un médico famoso, para secundar los planes de dos jóvenes que se aman y desean casarse.

- *El primer reserva* muestra las dificultades por las que atraviesa otro actor que, acuciado por la necesidad y el hambre, se presta a sustituir a un picador de toros como el último reserva, pero el empresario le obligará después a salir como primer reserva, por lo que deberá actuar. Cuando sale al ruedo, el toro le propina un gran batacazo y encima se ve perseguido por su patrona, que ha descubierto que es el novio de la hija.

10. El hortera. Se denomina así en el argot teatral al dependiente de comercio, que se ve siempre caracterizado como un tipo esencialmente cursi, que habla con su voz de flautín, va vestido ridículamente y se ve burlado por toda mujer de la que se enamora. Aumenta la presunta gracia del hortera su analfabetismo, que le hace emitir juicios repletos de tremendos disparates. Conocemos los horteras de:

- *El señor Joaquín*

- *El santo de la Isidra*

- *El bateo*

- *La marcha de Cádiz*

- *Gloria pura*, en todas las cuales se ve el arquetipo comentado, como compañeros de obra de los cesantes, chulos o tímidos. Llegan incluso a tener un fin más insulso, pues no consiguen cambiar su monótona vida.

- En *El terrible Pérez* el hortera alcanza más altura como personaje, pero quizá sea el de la divertida comedia *Mi papá* el más ingeniosamente creado. En esta obra, varios dependientes acuden a hacer un regalo de boda a la hija de unos colegas y todos ellos hacen y dicen lo dictado por el más caracterizado, manteniendo idénticas actitudes y posturas.

11. La patrona de una casa de huéspedes. Personaje típico en el contexto urbano, que debía ser una señora que dejaba con hambre a los hospedados en su casa y estos le devolvían su poca atención no pagándole sus emolumentos con prontitud. Todo ello daba origen a serios conflictos en la casa. También

solía tener una hija casadera que era el blanco de atención de alguno de los pupilos. Estos solían ser de diversas clases: estudiantes, militares retirados, algún cómico, un cesante, algún artista y, en general, una fauna variopinta entre cuyos componentes se originaba una multitud de sabrosas situaciones. Conocidas son las patronas de:

- *El padrón municipal*
- *El señor cura*
- *El primer reserva*

12. El estudiante. Una de las figuras clave en una casa de huéspedes, revestida de unas condiciones especiales que le hacían diferente al resto de la sociedad. Era generalmente un pillo de tomo y lomo que se burlaba de los bedeles e incluso de sus profesores, que corría de timba en timba y de taberna en taberna y de lo que menos se ocupaba era, precisamente, de estudiar, llegando muchas veces a vivir a costa de su patrona o de algún amigo, de quien puede obtener alguna ayuda, que en otras ocasiones le llega tras haber empeñado sus libros o su ropa. Son estudiantes conocidos los de:

- *Zaragüeta*, donde un prestamista se ve obligado a acudir a casa de los tíos del estudiante, para reclamar unas deudas pendientes
- *El padrón municipal*, cuya trama se basa en la argucia de un estudiante que inventa que está casado y con cinco hijos a los que no podía alimentar, para tratar de engañar a un indiano, pariente lejano de su madre.

13. El inglés. Se denominan así los personajes extranjeros que aparecían en algunas obras y que solían ser unos señores muy rígidos y afectados, con patillas, chapurreando un castellano con los verbos siempre en infinitivo, con un aire de seriedad que es lo que proporcionaba la comicidad, al tiempo que se emboaba ante la gracia de las mujeres españolas. Aparece este personaje por primera vez en *Los sobrinos del capitán Grant* y más adelante en:

- *La patria chica*
- *La viejecita*
- *Lola Montes*
- *La tempranita*

14. El torero. Si en sus primeras apariciones se vanagloriaba de su rudeza y baja extracción social, poco a poco se fue revistiendo de un superficial baño de finura, vistiéndose de acuerdo con los últimos dictados de la moda, aunque

siempre sobresale como juerguista, ordinario, postinero y vicioso. Conforme avanza el siglo, el torero irá aumentando su presencia en las tablas, amparado en el prestigio que van adquiriendo las grandes figuras del toreo. Se ve este personaje en muchas obras, pero destacan los de:

- *El capote de paseo*
- *Pepita Reyes*

15. El sacristán. Otro de los típicos personajes, vestido generalmente de negro, que hablaba con cierta afectación, aparenta una gran hipocresía y es en el fondo un descreído que, a pesar de eso, conoce perfectamente todo lo relativo al culto religioso, se burla de todo y de todos, critica al párroco, se ríe de las beatas y hace alguna incursión al cepillo de las ánimas. Otras veces es, además, un joven de no muy buena catadura moral, que se enamora de alguna moza, cuyo padre le rechaza brutalmente so pretexto de que le molesta el olor a cera o por el ruido de las campanas. Podemos citar los sacristanes de:

- *Los aparecidos*
- *Campanero y sacristán*
- *Alma de Dios*, donde no sale de la sacristía en toda la obra, pero no deja de cometer toda clase de picardías.

16. El Tenorio. Otro de los grandes tipos teatrales. Conquistador callejero, que no encuentra mujer que resista sus asedios o que rechace sus brazos. Apareció en:

- *El terrible Pérez*, donde debido a sus impulsivas reacciones amorosas, se ve envuelto en graciosas situaciones, como la de que , tras ser descubierto por el marido de una de sus asediadas, lograr salvarse haciendo de maniquí en un escaparate.

- *El pollo Tejada*, en que también huye de un lance similar mediante la subida al un globo que va a iniciar su ascenso.

- *El método Górritz*, donde la salvación la consigue por el sistema de cargar con una gran cantidad de sombreros, para aplacar al celoso marido.

- *El trust de los Tenorios*
- *Los pícaros celos*
- *El pobre Valbuena*, que quizá presenta al tipo más conseguido, que para poder abrazar a todas las mujeres, finge ataques epilépticos y se deja caer en sus

brazos.

17. El fresco. Personaje que vive de su poca vergüenza, que engaña a su esposa o su prometida, e incluso a gran parte de la sociedad en que se mueve. Conocemos los frescos de:

- *Los hijos artificiales*, donde se nos muestran todos los apuros que pasa una persona para poder engañar a su mujer y gastarse el dinero en juergas sin que ella se entere.

- *Tortosa y Soler*, cuyo protagonista inventa la coartada de que había en Madrid un caballero catalán que se parecía a él extraordinariamente, por si acaso le pescaban en alguna de sus “aventuras.”

No he pretendido, desde luego, agotar todos los personajes propios del teatro. Tan sólo es una pequeña muestra de lo que puede dar de sí a lo largo de la historia el teatro popular y que podría servir de punto de partida para otros estudios más profundos y pormenorizados. Que así sea y todos lo veamos.

BIBLIOGRAFÍA

IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *El teatro lírico español*. Vol. I. A Coruña: Excma. Diputación Provincial, 1991.

PORTILLO, Rafael y CASADO, Jesús. *Abecedario del teatro*. Madrid: Centro de documentación teatral, 1986.

REUS BOYD-SWAN, Francisco. *El teatro en Alicante*. Madrid: UNED, Edición en microficha, 1991.

REUS BOYD-SWAN, Francisco. *El teatro en Alicante (1901-1910)*. Londres-Madrid: Támesis Books, 1996.

s.a. *Las situaciones cómicas en el teatro español*. En *La novela teatral*. Madrid: 1920.

CAPÍTULO XIX

CULTURA POPULAR, CULTURA DE MASAS Y PROPAGANDA: LÍMITES Y FUSIONES.

Antonio PINEDA
Universidad de Sevilla

Uno de los aspectos más interesantes del estudio de la propaganda es comprobar que a lo largo de la historia de la comunicación y la cultura, este fenómeno ha trascendido sus formatos usuales (discursos políticos, obras de arte oficiales o conmemorativas, publicaciones del Estado, panfletos de agitación, y un largo etcétera), permeando en mayor o menor grado productos culturales que, *a priori*, no consideraríamos propagandísticos. Algunas manifestaciones de la cultura popular tradicional y, más tarde, de la cultura generada por los medios de comunicación de masas (la *mass culture* o cultura de masas), son muestras de tales productos. Consideremos, por ejemplo, a Walt Disney. Sus producciones, distribuidas y consumidas internacionalmente, no son lo que habitualmente consideraríamos “propaganda”, sino historias de ficción, con mayor o menor valor artístico e intención lúdica o, en todo caso, de evasión. No obstante, habría que saber que Disney fue uno de los fundadores de la Motion Pictures Alliance for the Preservation of American Ideals (MPA), que en la década de 1940 alertaba sobre el peligro de la infiltración en Hollywood de “comunistas”, “fascistas” y “radicales” que querían pervertir el *American Way of Life*, y afrontaba la responsabilidad de que las películas son “una de las mayores fuerzas del mundo para influir en el pensamiento y la opinión pública”, con el fin de “dedicar nuestro trabajo, tanto como sea posible, a presentar el escenario americano, sus estándares y sus libertades, sus creencias y sus ideales, tal y como los conocemos y creemos en ellos.”¹ La MPA, que colaboró en la “caza de brujas” del House Un-American Activities Committee, contó con otros destacados representantes cinematográficos de la derecha estadounidense, como John Wayne o Ronald Reagan. Disney también fue condecorado públicamente por el general Eisenhower en 1963, quien destacó el “liderazgo magistral” y “creativo” del dibujante en “la empresa de comunicar la esperanza y aspiraciones de nuestra sociedad libre hasta los rincones más lejanos del planeta.”²

Datos como éstos, referidos al ejemplo concreto de Walt Disney, son suficientes para comenzar a considerar la naturaleza ideológica y la dimensión propagandística que pueden tener sus producciones, y lo mismo ocurriría con

muchos otros productos de la cultura popular y la cultura de masas (en cuya diferenciación conceptual no nos detendremos; más bien, las consideramos dos expresiones culturales que se separan de lo que, desde MacDonald, se conoce como *high culture*, “alta cultura”). No obstante, lo que nos interesa destacar aquí es que, con frecuencia, las teorías de la propaganda han llevado ese proceso de ideologización (que en casos como el de Disney es perfectamente visible) demasiado lejos; en otras palabras, han tendido a suponer que *todos* los productos de la cultura popular, de la industria cultural de masas o de la industria del entretenimiento responden por igual a las necesidades ideológicas del poder. Y se trata, a nuestro juicio, de una apreciación básicamente errónea.

Consideremos una de las teorías pioneras al respecto: la de la primera Escuela de Frankfurt (Max Horkheimer y Theodor W. Adorno) y su concepto de “Industria Cultural”, expuesto en *Dialéctica de la Ilustración*. La premisa básica de Horkheimer y Adorno es que, a pesar del aparente caos cultural contemporáneo y las posiciones políticas (e incluso filosóficas) opuestas, la estructura que analizan responde a un totalitarismo cultural, en simbiosis con un sistema económico fundamentado en un monopolio económico internacional (es decir, otra forma de totalitarismo). A su vez, esta configuración monopolística u oligopolística responde a un centro de poder muy definido: la fuerza planetaria del capital, que, junto a los mecanismos de la llamada “cultura de masas”, confluye, finalmente, en la construcción de una ideología del negocio enmascarada con fórmulas “democráticas”. Del mismo modo en que la “racionalidad técnica” ha traicionado los ideales emancipadores de la Ilustración y ha devenido una forma de dominio a través de la estandarización (es decir, la homogeneización, la unificación), bajo los productos culturales aparentemente diversos subyace una unidad totalitaria: cambian las canciones de moda y cambian las estrellas del espectáculo, pero el mensaje es el mismo. Las diferencias entre los fenómenos comunicativos también se difuminan: la publicidad comercial es idéntica a la propaganda.

La desconsiderada unidad de la industria cultural da testimonio de la que se cierne sobre la vida política. Distinciones enfáticas, como aquellas entre películas de tipo *a* y *b* o entre historias de semanarios de diferentes precios, más que proceder de la cosa misma, sirven para clasificar, organizar y manipular a los consumidores. Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar; las diferencias son acuñadas y propagadas artificialmente (...).³

Estas ideas de la Escuela de Frankfurt en la década de 1940 plantan la semilla de una noción que reaparecerá constantemente en la tradición marxista a la hora de evaluar las relaciones entre la ideología y los medios de comunicación

y su producto, la cultura de masas: un estado de Unidad absoluta, totalitario, que subyace a la pluralidad de productos culturales. “La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza”, escriben Horkheimer y Adorno. “Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos (...). Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica (...).”⁴

Denominaremos a esta idea *principio de la unidad ideológica subyacente*, y su persistencia puede verificarse en distintas teorías sobre la cultura y los medios de masas. Sin ir más lejos, está insinuada en una de las primeras y más influyentes hipótesis sobre la cultura de masas, la de Dwight MacDonald. MacDonald escribe en 1953, y entiende la *mass culture* como un tipo de cultura manufacturada, diseñada e impuesta desde arriba (a diferencia de la cultura popular, que es espontánea), y que sirve como “instrumento de dominación política.”⁵ Entre sus efectos se cuentan la homogeneización y estandarización, como ya prescribiera la Escuela de Frankfurt. Las categorías de MacDonald sobre cultura de masas (*mass culture*) y alta cultura (*high culture*) están presentes en otro libro clásico sobre el tema, el *Apocalípticos e integrados* (1964) de Umberto Eco, que también revela la existencia de ideología conservadora en determinados productos culturales, pero desde una perspectiva mucho más moderada.

El principio de la unidad ideológica subyacente reaparecerá en su mayor esplendor en un libro de 1967, de incalculable influencia posterior: *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord. Para Debord, el “espectáculo” no es un contenido determinado ni un conjunto de imágenes, sino una relación; “una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes,”⁶ una visión del mundo que se ha objetivado: “El espectáculo es el *capital* en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen.”⁷ Y se trata de una relación omnipresente, que condiciona toda la vida humana: “Es el núcleo del mundo real, una decoración sobreañadida (...). Bajo todas sus formas particulares - información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones-, el espectáculo constituye el *modelo* actual de vida socialmente dominante”, una justificación del sistema.⁸ Puede inferirse, pues, que la comunicación de masas y los productos de la industria cultural son formas diversas que responden a un mismo principio unitario. En el artículo “La cultura, los medios de comunicación y el “efecto ideológico””, Stuart Hall sostiene de forma parecida que la principal función cultural de los medios de comunicación del capitalismo avanzado es

el suministro y construcción selectiva del *conocimiento social*, de la imaginiería social por cuyo medio percibimos los “mundos”, las “realidades

vivas” de los otros y reconstruimos imaginariamente sus vidas y las nuestras en un “mundo global” inteligible, en una “totalidad vivida.”⁹

Las otras funciones de los medios según Hall corresponden al principio de unidad ideológica: reflejar la pluralidad aparente de ideologías y estilos de vida, unir lo que se ha representado pluralmente o articular un consenso basado en una “estructura generadora” bajo la “multiplicidad fenoménica.”¹⁰ Otro crítico marxista, Fredric Jameson, le ha dado un nombre muy acertado al fenómeno que nos ocupa, al designar el Postmodernismo como “la dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío”. En su conocido ensayo “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”, Jameson no dice que toda producción cultural sea postmoderna, pero sí que el Postmodernismo es el “campo de fuerza” (“*force field*”) donde se desarrollan diferentes impulsos culturales.¹¹

El principio persiste en muchas otras teorías que han analizado la propaganda y el funcionamiento de los medios de comunicación en las democracias capitalistas. En su clásico y muy influyente estudio de la propaganda, el filósofo de la tecnología Jacques Ellul da por supuesto que este fenómeno comunicativo “absorbe todos los medios de comunicación o educación”, de manera que “la propaganda forma la cultura y en cierto sentido *es* cultura”. Y esa cultura creada propagandísticamente es “una forma de destruir la personalidad,”¹² en un contexto donde “hoy día la propaganda impregna todos los aspectos de la vida pública.”¹³ Para Herbert I. Schiller, uno de los principales teóricos del Imperialismo Cultural estadounidense, todo el sistema de medios de comunicación, la industria del entretenimiento, el sistema educativo, los sondeos de opinión, la publicidad, etc., forman parte de un aparato de adoctrinamiento cuyo objetivo es la aceptación de la economía de consumo. Y se trata de un condicionamiento prácticamente omnipotente, mediante el cual, y sobre todo a través de los medios de comunicación, “la conciencia de la mayoría de los individuos queda prolijamente empaquetada desde la infancia.”¹⁴ Ignacio Ramonet piensa, siguiendo a Schiller, que la capacidad de influencia del imperio estadounidense está en todas partes, desde la tecnología al entretenimiento, y que ejerce una capacidad de seducción sin límites.¹⁵ E incluso Noam Chomsky, cuya principal materia de análisis son los medios periodísticos de élite, maneja un concepto muy amplio de *propaganda*, por el que entiende “todo el sistema doctrinal, que incluye a la industria del espectáculo, a las empresas de los medios de comunicación, al sistema educativo, al político y todo lo demás”; en el contexto de este aparato total de propaganda, “los medios de comunicación (...) son una pequeña parte de este sistema.”¹⁶

De estas hipótesis puede deducirse que, si los medios de comunicación

de masas funcionan como un “Todo” unitario al servicio de la ideología capitalista, la cultura generada por esos medios, la *mass culture*, participará igualmente de los principios rectores de esa ideología y convergerá siempre en el fortalecimiento de sus estructuras de poder. No obstante, la principal crítica que puede realizarse a estas teorías críticas (pues creemos necesario hacer la crítica de la crítica) versa sobre su punto de partida: la creencia de que, en un ámbito cultural determinado, la totalidad de los productos y mensajes de los medios de comunicación de masas están igualmente ideologizados, funcionan al servicio de la estructura de poder y son propaganda. Y es muy común incluir en esta función al conjunto de los medios de comunicación y la industria del entretenimiento.

Esta perspectiva concibe que la situación de la propaganda en las democracias de mercado es totalitaria. Por ejemplo, Guy Debord señala que lo espectacular está caracterizado por la existencia de un centro director oculto, el afán de totalización (“no se le escapa nada”, dice Debord¹⁷) y, lo que es más importante, la *reconstrucción* de la realidad, que conforma un Todo. Por supuesto, las cotas más altas de denuncia del totalitarismo se alcanzan en la Escuela de Frankfurt, cuyo concepto de “Industria Cultural”, ya lo hemos visto, actúa como un Todo dedicado a la dominación; un Todo pétreo, sin fisuras, absolutamente unitario y con una capacidad omnipotente de penetración en las conciencias. Otro representante de la Escuela de Frankfurt, Herbert Marcuse, señalará en *El hombre unidimensional* que en la época contemporánea “la dominación se perpetúa y se difunde no sólo por medio de la tecnología sino *como* tecnología, y la última provee la gran legitimación del poder político en expansión, que absorbe todas las esferas de la cultura”¹⁸. Al igual que en Horkheimer y Adorno, sobre la estructura totalitaria y única se despliega una pluralidad ilusoria: “No sólo una forma específica de gobierno o gobierno de partido hace posible el totalitarismo, sino también un sistema específico de producción y distribución que puede muy bien ser compatible con un “pluralismo” de partidos, periódicos, “poderes compensatorios”, etc.” (2001: 33).¹⁹

El problema de estos presupuestos teóricos es que son cuestionables *empíricamente*. Vaya por delante que se trata de hipótesis sin duda atractivas: la dictadura encubierta, el “Todo” bajo la apariencia diversa, etc., y algo de verdad hay en ello. Efectivamente, existen muchos productos culturales, películas, noticias o libros que lo que hacen es (a) alimentar la ideología capitalista o (b) reflejar más o menos conscientemente sus valores. Pero también existen ejemplos -puede que menos numerosos- de mensajes mediáticos que atacan frontalmente dicha ideología. Pongamos por caso al gigante de la comunicación News Corporation, propiedad de Rupert Murdoch, de conocida ideología

ultraconservadora, cuyo canal de noticias Fox News Channel apoyó a George W. Bush durante la campaña de 2000. Pues bien, en la News Corporation también se realizó, un año antes y a través de la productora cinematográfica Fox, una película muy controvertida políticamente: *El club de la lucha*, de David Fincher, que fue definida por la revista *Fotogramas* como “la primera película de extrema izquierda financiada por la Fox”²⁰; una película de gran presupuesto, con estrellas de Hollywood y mensajes anticapitalista, antimultinacionales, antipublicidad, anti-cultura del consumo y muchas más cosas. ¿Cómo ubicar productos anticapitalistas como éste en el panorama unitario de la ideología de mercado? Por cierto, la Fox también produce *Los Simpsons*, serie de dibujos animados que dice algunas cosas desagradables sobre la sociedad estadounidense. Pueden citarse otras películas más antiguas, como *Atmósfera cero* (Peter Hyams, 1980), que supone una crítica anticapitalista envuelta en el género de ciencia-ficción, con un cosmos aparentemente dominado por una Liga de Naciones Industriales. Por poner otro caso, del ámbito musical, existen sin duda muchas canciones *rock* y *pop* que celebran el escapismo, la alienación o la estupidez; no obstante, ¿podemos decir lo mismo de tantas y tantas canciones *rock* y *pop* que parten de la rabia, de la injusticia social o de un sentimiento antisistema? No, en nuestra opinión.

Los ejemplos podrían multiplicarse. Lo importante, en todo caso, es destacar que el sistema de medios, o el educativo, o el de espectáculos, no siempre sirve a los fines propagandísticos del nexo empresa-Estado. Quizá el equívoco se debe a que lo que hacen muchos autores críticos, como la Escuela de Frankfurt o Jacques Ellul, es aplicar los mecanismos de la propaganda totalitaria fascista o soviética al ámbito democrático, y eso es algo que no puede hacerse a la ligera. Las democracias de mercado tienen sus propios mecanismos de control social, pero no responden con facilidad al modelo totalitario de la cultura tal y como fue prescrito por Hitler y Goebbels, en la Alemania nazi, o por el bolchevismo en Rusia.²¹

Estas reflexiones no equivalen a concluir que no existe propaganda en la cultura de masas de las democracias de mercado. Por supuesto que hay propaganda en las democracias capitalistas. Incluso algunas fuerzas dentro de tales democracias intentan generar esquemas totalitarios y autoritarios. Más aún, podría decirse que determinadas lecturas del capitalismo tienen un sesgo totalitario, como las fórmulas neoliberales extremas para las cuales absolutamente todo, incluso una relación de pareja, puede entenderse como una relación de mercado. Pero eso no equivale a concluir que se sigue el *procedimiento* totalitario que algunas teorías pretenden. Es evidente, por ejemplo, que la prensa conservadora no va a publicar demasiadas críticas contra el poder económico,

pero no puede decirse lo mismo de todos los contenidos de la televisión, el cine, el cómic, la literatura, etc. En nuestra opinión, al fenómeno de la propaganda le ha sucedido en cierto modo lo que al concepto de ideología: en algunas de sus formulaciones, como ha observado Terry Eagleton, incluso arrojar un abrigo se entiende como un acto ideológico. Ya comentamos las conexiones de Walt Disney con el poder y la ideología oficiales estadounidenses. ¿Es tal hecho óbice para concluir que la totalidad de los dibujos animados son una herramienta para difundir los valores de la élite estadounidense? Pongamos otro ejemplo de la industria del entretenimiento: si tomamos una comedia romántica cualquiera, de lo más banal, podríamos encontrar que refleja ciertos valores y estilos de vida. Ahora bien, ¿tendríamos, por la misma razón, que tildar como *propaganda* todo producto cultural o mediático generado en una sociedad determinada y que refleje los valores de esa sociedad determinada? En ese caso, y retrocediendo en el tiempo hasta los textos fundacionales de la cultura occidental, tendríamos que incluir *La Odisea* de Homero en la Historia de la Propaganda junto a las películas de Chuck Norris o los documentales nazis, dado que en una de sus páginas Telémaco, el hijo de Ulises, ordena a su madre Penélope regresar a su habitación para ocuparse “en las labores que te son propias, el telar y la rueca, y ordena a las esclavas que se apliquen al trabajo.”²² Desde cierta perspectiva puede verse aquí una estructura de machismo y esclavismo, pero no solemos incluir *La Odisea* en la misma categoría que los documentales nazis o las películas de Chuck Norris. Pensar lo contrario es caer en una situación absoluta y circular en la comunicación, desde la cual sería imposible distanciarse y observar científicamente los fenómenos.

Esa consideración científica debe atender a factores diferenciadores que especifiquen la naturaleza ideológica de los distintos productos comunicativos y culturales considerados. Por ejemplo, la propia esencia de la cultura popular, espontánea y originada en principio al margen de las estructuras de dominación, podría considerarse un tipo de discurso distinto al propagandístico.²³ Y si bien en muchos casos se producen fusiones y contaminaciones entre el fenómeno propagandístico y la cultura popular y de masas, también existen límites claros entre ellos; límites que precisan nuevos conceptos y formulaciones, en tanto en cuanto no es válido englobarlo todo en un mismo fenómeno comunicativo.

Notas

¹ “Statement of Principles” de la Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, en *Hollywood Renegades Archive*. Traducción propia. Disponible en Internet (07.09.2002): http://www.cobbles.com/simpp_archive/huac_alliance.htm

- ² Citado en Herbert I. Schiller, *Los manipuladores de cerebros*. 2ª Edición. Traducción de Eduardo Goligorsky. Barcelona: Gedisa, 1987. p. 131.
- ³ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*. Introducción y traducción de Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, 1998. p. 168.
- ⁴ *Idem*, pp. 165 y 166.
- ⁵ Dwight MacDonald, “A Theory of Mass Culture”, en Bernard Rosenberg y David Manning White (eds.): *Mass Culture. The Popular Arts in America*. Glencoe: The Free Press, 1957. p. 60. Traducción propia.
- ⁶ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. Prólogo, traducción y notas de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2000. p. 38.
- ⁷ *Idem*, p. 50.
- ⁸ *Idem*, p. 39.
- ⁹ Stuart Hall, “La cultura, los medios de comunicación y el “efecto ideológico””, en James Curran, Michael Gurevitch y Janet Wollacot (eds.): *Sociedad y comunicación de masas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1981. p. 384.
- ¹⁰ *Idem*, p. 386.
- ¹¹ Fredric Jameson, “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”, en *New Left Review* nº 146, julio/agosto de 1984, pp. 85 y 57. Traducción propia.
- ¹² Jacques Ellul, *Propaganda. The Formation of Men’s Attitudes*. Nueva York: Vintage Books, 1973. p. 110, nota 1. Traducción propia.
- ¹³ *Idem*, p. 119.
- ¹⁴ Schiller, *op. cit.*, p. 39.
- ¹⁵ Cfr. Ignacio Ramonet, “The control of pleasure”, en *Le Monde diplomatique*, mayo de 2000. Traducción al inglés de Harry Forster. Disponible en Internet (18.08.2002): <http://mondediplo.com/2000/05/02pleasure>
- ¹⁶ Noam Chomsky, *Lucha de clases*. Traducción de Lara Vilà. Barcelona, Crítica, 1997, pp. 126 y 146.
- ¹⁷ Guy Debord, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Traducción de Carme López y J.R. Capella. Barcelona: Anagrama, 1990. p. 20.
- ¹⁸ Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional*. Traducción de Antonio Elorza. Barcelona: Ariel, 2001. p. 186.
- ¹⁹ *Idem*, p. 33.
- ²⁰ “David Fincher. El jinete del Apocalipsis”, *Fotogramas*, mayo de 2000, p. 130.
- ²¹ David Welch reproduce en *The Third Reich. Politics and propaganda* (Londres: Routledge, 1995) documentos nacionalsocialistas que programan la labor del arte y el cine al servicio del poder estatal. En cuanto al bolchevismo, véase Lenin, *Sobre arte y literatura*. Traducción y edición preparada por Miguel Lendínez. Madrid: Júcar, 1975.
- ²² Homero, *La Odisea*. Traducción de Luis Segal y Estalella. Barcelona: Edicomunicación, 1994. p. 28.
- ²³ *Total propaganda*, de Alex Edelstein (Mahwah y Londres, Lawrence Erlbaum Associates, 1997), intenta poner al día las relaciones entre cultura popular y cultura de masas usando conceptos propagandísticos: la cultura popular (participativa, plural, diversa) respondería a lo que Edelstein denomina *new propaganda*; la cultura de masas (excluyente, unilateral, totalitaria) sería el objeto de control de la *old propaganda*.

CAPÍTULO XX

TESOROS ENGARZADOS. CUENTOS TRADICIONALES EN TRATADOS DE MAGIA (SIGLOS XVI Y XVII)

María Jesús ZAMORA CALVO
Universidad Autónoma de Madrid

Lo oculto, lo hermético y lo prohibido han atraído al hombre de todos los tiempos, ya que uno de sus grandes anhelos es el de conocer los secretos que gobierna la Naturaleza. Sin embargo, este deseo cobra especial relevancia durante el Renacimiento y el Barroco, época en la que el pensamiento cohabita entre la magia y la razón, dando origen a un periodo de adaptación y cambio, del que surgirá nuestro mundo actual. En esta época, la actitud mecanicista con la que se comienza a enfocar la realidad circundante, genera multitud de interrogantes a los que la razón del momento se ve incapaz de responder. De ahí que todo aquello que no se ajuste a la lógica humana se incluya dentro del “cajón de sastre” conocido como magia.¹

Los intelectuales de la época se sienten en la obligación de aportar su particular opinión sobre el asunto; por ello, se dedican a estudiar con detenimiento este fenómeno desde los más variados puntos de vista: filosófico, teológico, científico, antropológico, sociológico, político, etc. (Chinarelli, Garin, Ingegno, y Mesnard). Tal variedad de caminos origina una literatura en torno a la magia, conocida, leída y demandada por la sociedad del momento y que influye, a veces decisivamente, en la forma de entender el mundo en el que se gesta.

Pese a la gran diversidad de tratados escritos sobre la nigromancia, la brujería, la demonología, etc., todos ellos se caracterizan por la aparente objetividad con que sus autores abordan el tema en cuestión. Independientemente de si reprueban o apoyan determinados hechos, creencias y manifestaciones vinculados con la magia, su argumentación ha de ser o parecer verosímil. De ahí que la seriedad y el rigor sean las premisas básicas en todos ellos. Para conseguir esto, se hacen eco de infinidad de citas con las que poder respaldar las afirmaciones realizadas.

De ahí que, a parte del valor filológico y literario que encierran en sí mismas este tipo de obras, en ellas despiertan especial interés los cuentos

que salpican sus páginas y que constituyen un *corpus* de una riqueza y de una complejidad cultural fascinantes, aportando una especial luminosidad creativa a una teoría ya de por sí solemne y, a veces, demasiado difícil y oscura. Estos relatos que aparecen intercalados a lo largo del discurso son utilizados por los tratadistas para respaldar una argumentación teológica, introducir una *quaestio*, relajar y evadir momentáneamente la concentración del lector, amenizar un párrafo, como conclusión de todo lo que anteriormente se ha expuesto, como excusa para mostrar los conocimientos, con el propósito de dar mayor claridad a una afirmación, etc.

Ante todo, estos cuentos se caracterizan por disponer de un hondo componente tradicional de transmisión tanto oral como escrita. La fuente de donde son tomados es en la mayoría de los casos erudita, ya que en esta época se tiene por costumbre citarse unos autores a otros; sin olvidar tampoco que en muchos casos se transcriben narraciones divulgadas oralmente. Una gran parte de los tratadistas dispone de una sólida formación universitaria, lo que explica el manejo con soltura de las obras que utilizan. Un ejemplo destacado al respecto lo constituye el padre Martín del Río, quien afirma haber empleado para la redacción de sus *Disquisitionum Magicarum Libri VI* una lista de 1104 escritores y más de veintiséis concilios generales o particulares.²

Por otra parte, debemos tener en cuenta que la mayoría de los autores de estos tratados trabajan en la Inquisición, como Martín de Castañega (Castañega), Pedro de Valencia (Valencia), Paulo Grillando (Grillando, *Tractatus de hereticis, Tractatus diversi*) y Friedrich von Spee (Von Spee), por ejemplo. Viven muy de cerca procesos contra la brujería, ejerciendo como predicadores, confesores o miembros del Tribunal; de ahí que se hallen en la mejor de las posiciones para hacerse con un *corpus* documental de primera mano. De la práctica inquisitorial se extraen los testimonios de las personas acusadas, sobre los que dan su opinión intentando discernir lo que de verdadero o falso contienen tales informaciones. Y son justamente estas declaraciones las que incluyen en sus obras a modo de relatos ilustrativos.

En general, estos cuentos tienden a disponer de una corta extensión. Son ellos los encargados de persuadir a los lectores sobre la existencia de encantamientos, conventículos, maleficios, transexualizaciones, etc. De ahí que se ciñan a la narración de un determinado suceso, renunciando a toda descripción, diálogo, enmarque espacio-temporal, etc., que no contribuya a lograr el fin último que se pretende alcanzar con su utilización. Muchos de estos relatos se reducen a ser meras pinceladas de un hecho, cuyo contenido está subordinado al tema de la *quaestio* en la que se insertan. Esta síntesis

argumentativa queda puesta de manifiesto en ejemplos como:

Sulpicio Seuero en el libro de la vida de san Martin, dize, que huuo en su tiempo en España vn mancebo, que auiendo ganado gran autoridad con señales vino a dezir que era Elias, y como esto le creyessen muchos, se atreuio a dezir que era Iesu Christo, y pudo tanto en este engaño que vn Obispo llamado Ruffo le adoro, y por esto le vimos (dize este autor graue) priuado de su Iglesia. (Horozco 31 v)

En la época en que el Papa Julio II suscitó tantas desgracias en Italia y guerreó contra el rey Luis XII (1512), que dio lugar a una sangrienta batalla librada cerca de Ravena, poco tiempo después se vio nacer en la misma ciudad un monstruo con un cuerno en la cabeza, dos alas y una sola pata semejante a la de un ave de rapiña, un ojo en la articulación de la rodilla, y participando de las naturalezas de hombre y mujer. (Paré 24)

La acumulación de relatos breves, como en este caso, produce en el lector una abrumación informativa, ganando con ello mucho más peso la argumentación realizada por el tratadista en cuestión. Sin embargo, no siempre estos autores son tan esquemáticos a la hora de introducir un determinado cuento. En otras ocasiones prefieren demorarse en la narración de un suceso cuya extensión es ya muy semejante a la de la novela corta. Con ello, lo que se pretende es librar la mente del receptor de la excesiva teorización acumulada en algunos capítulos. Tal es el caso del relato incluido por Martín del Río en la *quaestio* XXVI del libro II de sus *Disquisitiones Magicae*, en donde el mismo escritor pide disculpas por tanto espacio como ocupa:

Alteram quoque adscribam historiam spectri (necio an daemonis, an ipsius animae damnatae) qua memoria digniorem me legisse non commemorini proximitatem narrationis ex literis Peruanus anni 1590 collectam, ipsius siue Fran. Bencii, siue Gasp. Spitilli verbis commemoratam, spero lectionis voluptas et vtilitas superabit.
(Río 123)

Como era de esperar, el contenido de estos cuentos gira en torno a cualquier manifestación relacionada con la magia. En ellos se da cabida a todo un universo, donde la realidad y el ensueño se entremezclan con la naturalidad, la evidencia y la brillantez que sólo una época como ésta podría revelar. Los matices temáticos se diversifican hasta llegar a abordar el más mínimo detalle, dando lugar a una variedad de materias casi inabarcable. Las supersticiones, los encantamientos, las hechicerías, los aquelarres, los oráculos, los sueños

premonitorios, las apariciones espectrales, los conjuros, los filtros, los milagros, las metamorfosis, el vampirismo, las estatuas mágicas, las calaveras parlantes, los antidotos, los tormentos, los remedios, los poderes demoniacos, la locura, la melancolía, el amor, la lujuria, la muerte, entre otros, son los temas centrales de muchos de los cuentos que engarzados suponen una explosión de creencias, de mentalidades y de formas de vida fundamentales para llegar a entender en profundidad esta época, no sólo desde un punto de vista literario, sino también antropológico, filosófico, histórico, folklórico, social, etc., como se pone de manifiesto en el siguiente relato:

[...] sabida es tambien aquella virtud del anillo de Giges, pastor de la Libia, el qual estando repastando su ganado, descubrio vna marauillosa cueva, y deseoso de saber lo que estaua dento della, entro, y hallo vn gran cauallo de bronce, en forma de sepulcro, y encerrado en su vientre vn gran gigante, y mirandole con atencion, vio que en un dedo de la mano estaua vn riquissimo anillo con vna vistosa piedra, quedose con ella, y andando despues en su poder experimento que mouiendola azia la palma de la mano, los demas pastores no le veian, Y satisfecho de essa virtud, con largas experiencias que hizo, deseoso de valerse de ella para cosas de importancia se fue a la Corte del Rey de Libia, tuvo traça para verse con la Reyna, con quien se caso, y vino a ser señor de toda Libia, como dize Platón. (Castrillo 51)

En cuanto a los personajes que pueblan estos cuentos, se perfilan esquemáticamente, carecen de profundidad psicológica y están muy sujetos al dualismo maniqueo de buenos frente a malos, de agresor frente a agredido, de pecador frente a santo. Su comportamiento queda sujeto a una serie de rasgos que hunden sus raíces en la tradición (Chevalier, Soons, Lacarra, y Nieto). Encarnan una determinada cualidad, que es utilizada por los tratadistas para ejemplificar una forma de vida, un desvío en el comportamiento del hombre, un vicio pernicioso, etc. Actúan en consecuencia sin variar su conducta. Están predeterminados a fracasar o triunfar según su papel en el relato. Carecen de libertad de decisión. Son, en definitiva, tipos que disponen de unas fuertes raíces tradicionales que se ajustan a la voluntad ilustrativa de cada autor. Así, por ejemplo, la bruja se nos presenta bajo la figura de una mujer fea, vieja, dedicada a las artes mágicas, que asiste por la noche a unos conventículos organizados en torno a un “macho cabrío”, es decir, responde a toda una serie de motivos que han quedado fijados desde la Antigüedad y que se han consolidado durante la Edad Media:

[...] el demonio no quiere que en cosas que ligeramente se hallan,

valgan sus excrementos y hechizos, ni dios lo consintiese porque por aquella dificultad se retrasan los hombres de se entremeten en aquellas hechizarias e supersticiones; aunque alguna vez cosas ligeras toman sus ministros por señales, como manifesto vna muger quemada, que a ella y a otras dos sus compañeras, les dio el demonio sendas piedras para que las hechassen en la mar e luego se altero la mar, de tal manera, que aquella tarde en aquel lugar, se ahogaron veynte y dos hombres a la entrada del puerto. (Castañega 15-16)

Idéntica caracterización tiene lugar con personajes como el Diablo, el mago, los demonios, la Virgen, los santos o los hombres.

En este tipo de relatos, lo real y lo mágico no constituyen dos categorías lógicas. Los personajes no temen a lo sobrenatural ni a los seres del más allá en cuanto a tales. El mundo está poblado de espíritus, hechiceras, magos, animales fabulosos, demonios y diablillos, cuyos poderes son enormes. Sin embargo, nunca aparecen descritos como seres maravillosos; el narrador se limita a hacerlos actuar: intervienen solos, son capaces de sufrir metamorfosis, adivinan lo que va a ocurrir, son inconcebibles en la realidad, incluso monstruosos como en el caso que sigue:

Mayolo dize de vn animal de la isla de Yambolo, y le descriue Diodoro Siculo; que tenia quatro cabeças en todo iguales, puestas en partes opuestas del cuerpo mirando a las quatro partes del mundo, andando hazia todas de la misma manera; el qual tenia vna cruz formada sobre si: el año de mil y quinientos y sesenta y dos, se vio junto a Nicea vna bestia marina bien estupenda y en parte semejante a la de Diodoro; sustentauase en doze pies, tenia vna cruz atrauesada en las espaldas; de cabo a cabo en las estremidades della parece tenia su cabeça, o parte della, porque se vio en las quatro partes opuestas en cada vna oreja y vn ojo, estuuu en tierra tres horas; juntose gente para cogerla, o matarla: mas ella con vna larga cola que tenia, mato a muchos, y no haziendola daño de consideracion las escopetas se restituyo al mar, salua y segura: quisieron llamarla algunos por su figura Trochochiron. (Nieremberg 90)

Como acertadamente dice Max Luthi (Luthi 11-17), en el momento en que se funde en el mundo lo natural y lo extraordinario, tan sólo tiene cabida ya una sola dimensión espacial, en la que “la magia, que desempeña un importante papel en el cuento, no necesita explicación artificial, pues el hombre de otros tiempos ha vivido diariamente lo maravilloso”.

Todos estos cuentos quedan marcados por un carácter puramente tradicional, que se ajusta a las leyes formuladas por Olrik (Olrik 129-141) al respecto. Ya en 1909, este investigador delinea los rasgos estilísticos de este tipo de relatos, determinando en ellos una serie de reglas. En consonancia con estas pautas y de acuerdo con la ley de apertura y de cierre, las narraciones insertas en estos tratados no comienzan *in medias res*, ni concluyen de una forma tajante, sino que el hilo argumental se mueve de la calma a la agitación, para luego retornar a la calma. De este modo constatamos que la mayoría de estos textos suelen comenzar haciendo referencia a la fuente de donde han sido tomadas o hacen mención al lugar y al tiempo en el que se produce el hecho, como en:

Petrus mártir anglerianus Oceanae Decadis secundae libro sexto, narrat in Cuba insula apparuisse daemonem... (Filesac 736)

Accidit circa annum 1545 in urbe Corduba Bethicae Hispaniae provinciae, res non minus stupore quam admiratione digna. (Wier 476)

En cuanto a la conclusión, ésta es resultado del desarrollo de la acción. Generalmente aparece vinculada con algún fin moralizador que viene a reforzar la teoría precedente, como en:

Igitur non nisi pro hominum vtilitate cum timore ac reuerentia Dei sunt talia practicanda. (Prieriatis 210)

En estos cuentos se omite todo lo superfluo que no contribuya al desarrollo de una unidad argumental, por medio de la cual se narra solamente un hecho, descartando todo lo innecesario. Se sigue una progresión lineal en la que todo se subordina a la acción; el patrón es mantenido estrictamente; posee su lógica, no comparable con la del mundo natural. Esto también se consigue por medio tanto del paralelismo como de la prefiguración:

Legi Vitebergae ciuem cadauerosa facie natum: eo quod mater vterum ferens obuio cadauere subito fuisset pauefacta: Isenaci, pudicam et formosam matronam, scribunt peperisse glirem; quia ex vicinis aliquis gliiri nolam appenderat, ad cuius sonitum reliqui fugarentur: is occurrit mulieri grauidae, quae ignara rei, subito occursu et aspectu gliris, ita est conterrita, ut foetus in utero degeneraret in formam bestiolae. (Río 10)

En casi todas estas narraciones se recurre al contraste entre lo bueno o lo malo, lo joven o lo viejo, lo grande o lo pequeño, lo humano o lo demoníaco,

etc. Así, por ejemplo, Gaspar Nauarro se vale de esta ley para poner de manifiesto que es preferible dejarse guiar por la opinión de un clérigo ante cualquier tipo de duda, para evitar que el pueblo llano sea engañado por el Demonio:

[...] refiere el maestro Iustiniano, que vna muger viuia en el Reyno de Valencia, y tenia vn niño hijo suyo, a quien ella amaua mucho, y a esta buena muger se le aparecio el demonio vn día en figura de romero, y llegando a su puerta pidiole vna limosna, y dixola que yua en romeria a Santiago, y la rogaua le diesse aquel niño para lleuarse consigo, que el lo haria grande hombre, y poderoso en el mundo: a la muger dolia darle a su hijo, y respondiolo que se lo dexasse pensar, y boluiesse por la respuesta. Fuese la buena muger a fray Luys Bletran, que en aquella sazón era prior del conuento de Predicadores, y consultole lo que passaua; y respondiolo el santo, “no creays lo que esse romero os dize, porque es el demonio que os quiere engañar”: tomó la muger el consejo del santo, y boluiendo el fingido romero, dixole resueltamente que no queria dar el niño, que la queria engañar; respondiolo el romero que no la engañaua: “y porque veas -dize- que trato verdad, vees aquel hombre que viene a cauallo, tenle cuenta, que en llegando aquí se caera muerto”; assi fue, que a los ojos de la muger, y començo a inuocar el nombre de Iesus, y desaparecio el diabolico romero. El saber el demonio que aquel hombre auia de acabar su vida de aquella manera, es porque conoce y penetra todo lo interior de la naturaleza corporal, y vio que yua acauando. (Nauarro 28v)

Según Olrik, en una misma escena nunca aparecen más de dos personajes juntos y, en caso contrario, se recurre a la ley de los gemelos, según la cual, dos de ellos desempeñan una misma función. De este modo localizamos una narración extraída de la Historia de Milán, en la que se nos relata que dos comerciantes se encuentran con un espectro, en el bosque de Turín, que les da una carta para Ludovico Sforza. A la hora de entregarla al destinatario, Ludovico cree que es una broma y encarcela a los mercaderes sometiéndoles a tortura. Cuando abre la misiva, se descubre que recoge la invasión de dicho ducado por una alianza entre venecianos y franceses, poniéndose con ello fin a la estirpe de los Sforza (Cigogna 291). En este cuento, la función de los dos comerciantes queda fundida en un mismo personaje: el de ayudante (Greimas).

Para dar cohesión al relato y llamar la atención sobre determinados aspectos, se repite -casi siempre tres veces- personajes, sucesos, actitudes, etc. El receptor tiende a recordar mejor el último caso expuesto, del que ha sacado una enseñanza, que se ha visto reforzada por los fallos cometidos previamente. La combinación de la ley del tres con la posición final constituye una característica

principal de los relatos tradicionales.

Un ejemplo al respecto nos lo ofrece Strozzi Cigogna en uno de sus tratados, en el que recoge una historia acontecida a tres pescadores, el 18 de julio de 1530, en el río Reno. Mientras éstos están durmiendo, se les aparece un espectro en forma de monje. Al primero le pide que le lleve a cierto lugar del río, del que regresa enfermo. A la noche siguiente, el segundo pescador se encuentra en sueños con doce monjes, vestidos todos de negro a excepción de uno que va de blanco. Al poco tiempo también cae enfermo. El tercero también tiene estas apariciones, pero en lugar de retornar del viaje onírico ya nunca más se vuelve a despertar (Cigogna 277). Nieremberg también nos relata el nacimiento de trillizos, de los cuales dos viven y el tercero muere, por no cumplirse el antojo de la madre de dar tres mordiscos a los hombros de un pastelero (Nieremberg 62v). En estos casos, de un resultado contrario se extrae una enseñanza positiva: la de no fiarse de los espectros que se cuelan por los sueños, ya que pueden ser espíritus malignos en busca de nuestra vida; y la de no coartar los deseos de una mujer embarazada. Todo un mundo de supersticiones vuelve a imperar en la mente de los tratadistas, confluyendo junto con atisbos de racionalidad, creencias vanas.

Estamos, por lo tanto, ante narraciones, en la mayoría de los casos breves y de desarrollo generalmente lineal -progresiva o regresivamente-, que relatan una anécdota, cuyo final suele ser sorprendente y, a veces, fuera del esquema narrativo que se ha seguido en el discurso; su origen puede ser tanto erudito como oral, su contenido debe provocar la credibilidad en el receptor y persigue una finalidad no sólo ejemplar, sino que en muchos casos sirve para entretener, evadir, introducir un determinado tema, enseñar, respaldar una afirmación, etc. En ellas el contenido, los personajes, la estructura, la brevedad, la síntesis informativa, la veracidad, el supuesto realismo, es decir, todos sus rasgos constitutivos forman un conjunto unitario que sirve para avalar una determinada argumentación dentro del contexto en el que se las ubica. El caso raro, la conseja, la anécdota de sobremesa o de tertulia, los milagros, las parábolas, las observaciones de la historia natural, etc., se instrumentalizan para respaldar un determinado razonamiento. Son, en definitiva, desconocidos tesoros engarzados en un universo realmente mágico.

BIBLIOGRAFÍA

CASTAÑEGA, Martín de. *Tratado de las supersticiones y hechizarias y de la posibilidad y remedio dellas* (1529). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1994.

CASTRILLO, Hernando. *Historia magia natural o ciencia de filosofía oculta, con nvevas noticias de los mas profundos mysterios, y secretos de universo visible, en que se trata*

- de animales, pezes, aves, plantas, flores, yervas, metales, piedras, aguas, semillas, Parayso, montes y Valles*. Madrid: Jvan García Infanzon, 1692.
- CHEVALIER, Maxime. *Tipos cómicos y folklóricos (Siglos XVI-XVII)*. Madrid: Edi-6, 1982.
- CHINARELLI, Athos. *Il cinquecento e il pensiero filosofico e matematico di Gerolamo Cardano*. Ferrara: Industrie Grafiche Italiane, 1922.
- CIGOGNA, Strozio. *Del palagio de gl'Incanti et delle gran meraviglie de gli spiriti, et di tutta la natura loro*. Vicenza: Roberto Meglietti, 1605.
- FILESAC, Ioann. "De Idolatria magica dissertatio". *Opera varia*. Paris: Sebastián Cramoisy, 1621. pp. 703-833.
- GARIN, Eugenio, ed. *El hombre del Renacimiento*. Trad. Manuel Rivero, Juan Pan y Ricardo Artola. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- GARIN, Eugenio. *Giovanni Pico della Mirandola. Vita e dottrina*. Firenze: Le Monnier, 1937.
- GREIMAS, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.
- GRILLANDO, Paulo. "De quaestionibus, et tortura, tractatus". *Tractatus diversi super maleficiis*. Venezia: P. Hieronymo Lilio, 1560. pp. 624-648.
- GRILLANDO, Paulo. "De relaxatione carceratorvm tractatus". *Tractatus diversi super maleficiis*, Venezia: P. Hieronymo Lilio, 1560. pp. 579-624.
- GRILLANDO, Paulo. *Tractatus de hereticis et sortilegiis omnifariam coitu: eorumque penis*. Lyon: Iacobo Giuncti, 1536.
- HOROZCO, Iuan de. *Tratado de la verdadera y falsa prophecía*. Segouia: Iuan de la Cuesta, 1588.
- INGEGNO, Alfonso. *Cosmologia e filosofia nel pensiero di G. Bruno*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1978.
- KRISTELLER, Paul Oskar. "Los conceptos de hombre en el Renacimiento". *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. Trad. Federico Patán López. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993. pp. 227-279.
- LACARRA, María Jesús. *Cuentística medieval en España. Los orígenes*. Zaragoza: Departamento de Literatura Española. Universidad de Zaragoza, 1979.
- LUTHI, Max. *Das Europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Eine literaturwissenschaftliche Darstellung*. Berna: A. Francke, A.G. Verlag, 1947.
- MARAVALL, José Antonio. *Estado moderno y mentalidad social*. Madrid: Revista de Occidente, 1972.
- MESNARD, Pierre. *Jean Bodin en la historia del pensamiento*. Trad. José Antonio Maravall. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1962.
- MOYA, Jesús. "Estudio preliminar". Río, Martín del. *La magia demoniaca*. Madrid: Hiperión, 1991. pp. 9-94.
- NAUARRO, Gaspar. *Tribvnal de Sypersticion Ladina*. Huesca: Pedro Bluson, 1631.
- NIEREMBERG, Ivan Eusebio. *Cvriosa filosofía y tesoro de maravillas de la naturaleza*. Madrid: Imprenta del Reino, 1630.
- NIETO, María Dolores. *Estructura y función de los relatos medievales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- OLRIK, Axel. "Epic Laws of Folk Narratives". *The Study of Folklore*. Ed. Alan Dundee. Englewood Cliffs: Prentiss Hall, 1965. pp. 129-141.

- PARÉ, Ambroise. *Monstruos y prodigios*. Trad. Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Ediciones Siruela, 1987.
- PRIERIATIS, Silvestri. *De Strigimagarum, Daemonumque Mirandis, Libri Tres*. Roma: Aedibus Populi Romani, 1575.
- RÍO, Martín del. *Disquisitionum magicarum libri VI*. Lyon: Horacio Cardon, 1612.
- SOONS, Alan C. *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro*. London: Tamesis Books Limited, 1976.
- VALENCIA, Pedro de. *Discurso acerca de los cuentos de las brujas*. León: Universidad de León, 1997.
- VICKERS, Brian, ed. *Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento*. Trad. Jorge Vigil Rubio. Madrid: Alianza Universidad, 1990.
- VON SPEE, Friedrich. *Cautio criminalis, seu de processibus contra sagas liber*. Francfort: Ioann Gronaleus Austrius, 1632.
- WIER, Joan. “De magorum infamium, lamiarum et veneficorum poenis”. *Opera Omnia*. Amsterdam: Petro van dem Berge, 1660. p. 476.

Notas

¹ En los siglos XVI y XVII, mentalidades tan contrapuestas como la de la magia y la de la ciencia se aúnan con la intención de penetrar en la Naturaleza y dominar sus fuerzas. En los albores de la cultura moderna, Dios deja de ser el centro de la creación, lugar que pasa a ocupar la figura del hombre. Es entonces cuando se comienza a racionalizar todo el Universo y, al mismo tiempo, cuando adquiere mayor fuerza el sentido mágico de la existencia. El hombre de los Siglos de Oro muestra una gran ambición en su conocimiento del mundo, pero a su vez es muy consciente de que no puede dar respuesta a todas las dudas que le van surgiendo. De ahí que también se centre en el estudio de la magia como complemento a su razón (Kristeller 227-279, Garin, Maravall, y Vickers).

² Es por todos sabido que la erudición renacentista y barroca se fundamenta mucho en antologías, tesoros y misceláneas y, no siempre, en la consulta directa del número de autores anteriormente citado. Pero este argumento, en el caso de Martín del Río, carece de lógica, ya que nos consta su voracidad libresca, su dominio de las bibliotecas belgas y su elogio a los ricos fondos bibliográficos de la casa de la Compañía de Jesús en Maguncia, donde vive gran parte de su vida. Tanto es así que en la feria del libro de Francfort, su presencia es bien conocida por los libreros en busca de ejemplares tanto antiguos como nuevos (Moya 83-99).