Peter Pan,
Adonis, el Cid Mozo,
el Burlador de Sevilla, don Quijote,
Jesús:
personajes más o menos masculinos
que no han querido,
o no han podido,
crecer,
y que, por quitarse de “todo eso”,
juegan, juegan, juegan

Manuel Palazón Blasco

Creative Commons Atribución/Reconocimiento-CompartirIgual 4.0 Licencia Pública Internacional – CC BY-SA 4.0

Índice

Peter Pan, Adonis, el Cid Mozo, el Burlador de Sevilla, don Quijote, Jesús: personajes más o menos masculinos que no han querido, o no han podido, crecer, y que, por quitarse de "todo eso", juegan, juegan, juegan

Varias deudas y una advertencia… 15

Prólogo general… 17

I. Peter Pan, Adonis, el Cid Mozo, el Burlador de Sevilla, don Qujote, Jesús… **19**

II. …personajes… **23**

III. …más o menos masculinos… **27**

1. Teatral (1), **29**.-- 1. a. Epígrafe primero, **29**.-- 1. b. Epígrafe segundo, **31**.—1. c. Máscara, **32**.—1. c. 1. Traducciones latinas, **32**.—1. c. 2. Una etimología, **32**.—1. c. 3. Significados, **33**.—1. c. 4. Algunas consideraciones, **33**.—1. c. 5. Shakespeare: *máscaras*,**34** .—1. d. Sombra y sustancia, **36**.—1. e. "perform", **38**.—1. e. 1. Significados, **38**.—1. e. 2. Shakespeareana, **39**.—1. e. 3. Según Judith Butler, **41**.—1. f. Imitación burlesca, **44**.—1. g. Rictus, **45**.—2. Los *nombres* del *hombre* y de la *mujer*, **47**.-- 2. a. Fallas de los nombres, **47**.—2. b. Oficinas, **49**.—2. c. Hechos y armados, **50**.—2. c. 1. Hacer, **50**.—2. c. 2. Armar, **52**.—3. El eterno masculino / la *illusio* viril, **53**.-- 3. a. Introducción, **53**.—3. b. Retrato robot del caballero, **54**.—3. c. Retrato del caballero como robot, **55**.—3. d. Hombres con atributos (1): Príapo, **56**.—3. e. Hombres con atributos (2): las partes rabudas de la *Commedia dell'Arte*, **59**.—3. e. 1. *Commedia improvvisa* o *all'improvviso*, **59**.— 3. e. 2. Comedia de nadie, **59**.—3. e. 3. *Jouer de masque* o *Teatro delle Maschere*: *le parti*, **59**.—3. e. 4. La *Commedia dell'Arte* como metáfora, **66**.—3. f. Detrás de Perico, **68**.—4. Virilidades averiadas de los seis, **69**.

IV. …que no han querido, o no han podido, crecer… **73**

1. Desagradecidos y desobedientes, **75** .—2. Solterones, **79**.

V. "Adiós a todo eso."… **81**

1. Nuestra *pérdida* y *perdición*, **83**.-- 1. a. Escisión del *yo*, **83**.—1. b. Lo *real*, **84**.—1. c. Castrados, **87**. — 1. d. Lo abyecto, **88**.— 1. e. Nuestra *pérdida* (decía) y *perdición*, **90**.—2. Sujetos, **91**.-- 2. a. Shakespeareana: Sujetos, **91**.—2. b. Sujetado: alienado, abstraído, enajenado, **94**.—2. c. Sujetos paradójicos, **95**.—2. d. Althusseriana, **96**.—2. e. Interpelación, **97**.—2. f. La conciencia nos hace sujetos, **99**.—2. g. Fábula fundacionalista, **100**.—2. h. Fábrica y fabricación, **101**.—2. i. Roland Barthes: Mitos y Mitologías, **102**.—3. Malos sujetos: puertas (o resquicios), **107**.-- 3. a. Mis chicos, **107**.—3. b. No ser, **109**.—3. c. Según Gayle Rubin, **112**.—3. d. Gilles Deleuze y Félix Guattari: el paseo del *esquizo*, **113**.—3. e. Donna Haraway: el *cyborg*, **119**.

VI. …y juegan, juegan, juegan… **121**

Peter Pan…127

I. "¡Y quién pudiera ser siempre lo que fue con lo primero!"… **129**

1. "…And to be *boy eternal*.", **131**.—2. William Wordsworth: *Oda: Intimaciones de la inmortalidad en los recuerdos de nuestra primera infancia*, **133**.—3. Infancia y comodines,**137** .—4. Derrelección, **139**.—5. "Niño eternal", **141**.—6. El *niñodiós*, **143**.

II. Carrolliana… **145**

1. El hombre del saco, **147**.—2. Cerca del niño, **149**.-- 3. Entering and trespassing, **155**.-- 4. "Quítate a los siete.", **159**.—5. Peter y Alicia, **163**.

III. *Vida* de J, M. Barrie… **165**

1. Introducción, **167**.—2. Mary (Barrie), **169**.—3. Mamá, **177**.

IV. Lo de Peter, en sus novelas y en su teatro… **181**.

1. Introducción, **183**.-- 2. *Margaret Ogilvy* (1896), **185**.-- 3. *Tommy el Sentimental* (1896), **189**.— 4. *Tommy y Grizel* (1900), **193**.—5. *Sin domicilio, Londres* (1892), **199**.—6. *El pequeño ministro de la iglesia* (1897), **201**.—7. *La historia de amor del profesor* (1892), **203**.—8. *La pequeña María* (1893), **205**.—9. *Lo que toda mujer sabe* (1908), **207**.—10. *Querido Bruto* (1917), **209**.—11. *El niño David* (1936), **211**.

V. Historia de su escritura… **213**

1. Los textos, **215**.—2. Los trabajos, **219**.-- 2. a. Introducción, **219**.-- 2. b. Según Dídimo, **220**.—2. c. Barrie, encantador de niños, **221**.—2. d. Los hijos de Sylvia, **222**.—2. e. Teatro, navidades, niños en camisón, **224**.—2. f. Pantomimas, **225**.—2. g. *Los Chicos Náufragos de la Isla del Lago Negro*, **226**.—2. h. Otra pantomima: *Campanilla en Tierra de Hadas*, **234**.—2. i. *Pan y el Zagal*, **235**.—*El pajarillo blanco*, **236**.—2. j. 1. Epígrafe con brevísima glosa, **236**.— 2. j. 2. De *El pajarillo blanco* a *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, **237**.—2. j. 3. Barrie, los Llewelyn Davies, *El pajarillo blanco* y *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, **238**.—2. j. 4. Especie del libro, **241**.—2. j. 5. Análisis del Capitán W--, **242**.—2. j. 6. Los (frágiles) *nombres* del *padre*, **249**.—2. j. 7. Los (frágiles) *nombres* de la *madre*, **258**.—2. j. 8. Two little white birds, **261**.—2. j. 9. masculino / femenino, **263**.—2. k. Lo de Peter Pan, en *El pajarillo blanco*, **270**.—2. k. 1. *Historia* (*story*) de Peter Pan, **270**.—2. k. 2. Los (otros) Jardines de Kensington, **272**.—2. k. 3. Principios de Peter (lo de mamá), **275**.—2. k. 4. demás cosas de madres, **280**.—2. k. 5. Edad de Peter, **282**.—2. k. 6. Naturaleza y especie indecisas de Peter Pan, **283**.—2. k. 7. Peter Pan y Maimie: sus inconcretos géneros, **286**.—2. k. 8. Peter y Maimie, **288**.—2. k. 9. La cabra de Peter Pan, **294**.—2. k. 10. Funeral, **295**.—2. k. 11. Examen de la felicidad de Peter Pan, **296**.—2. l. Demás faenas, **300**.—2. l. 1. *Anon. A Play.*, **300**.—2. l. 2. La llave del jardín, **300**.—El estreno, **301**.—La novelita, **301**.—2. l. 5. Michael Pan, **301**.—2. l. 6. Última escena, **301**.—2. l. 7. El telón y la taquilla, **302**.—2. l. 8. La novela, **302**.—2. l. 9. La estatua, **302**.—2. l. 10. La película, **302**.—2. l. 11. *El defecto de Peter Pan*, **303**.—2. l. 12. El *Peter Pan* de teatro, en la estampa, **303**.—2. l. 13. La frase censurada, **303**.—2. l. 14. El hospital infantil, **303**.

VI. Peter Pan, en sus dos textos principales… **305**

1. El País de Nunca (Nunca) Jamás, **307**.—2. Orígenes, **311**.-- 2. a. Pollo, **311**.—2. b. Borradores, **311**.—2. c. Teoría de Michael, **311**.—2. d. Nota, **312**.—3. otros *nombres* del *padre*, **313**.—4. El Sr. Darling, **315**.—5. Los *aspectos* de la *madre*, **319**.-- 5. a. La madre de Peter Pan, **319**.—5. b. Lo de los Chicos Perdidos, **322**.—5. c. La Sra. Daring, **327**.—5. d. Wendy, de mamá, **331**.—6. To grow up or not to grow up, yeah, there's the rub, **341**.—7. Especie y naturaleza de Peter Pan, **345**.—8. Garfio, **347**.—9. Peter Pan y *la* Wendy, **353**.-- 9. a. "…a disturbing element…", **353**.—9. b. "You mustn't touch me.", **353**.—9. c. Besos y dedales, **354**.—9. d. A papás y a mamás, **355**.—9. e. Primer adiós, **358**.—9. f. Segundo adiós, **359**.—9. g. Sueños de Peter Pan, **360**.—9. h. En casa de los Darling, **361**.—9. i. Tercer adiós, **361**.—9. j. La limpieza de primavera, **362**.—9. k. Reunión, **362**.—10. Demás hembras, **365**.--10. a. Hadas, **365**.—10. b. Campanilla la Calderera, **365**.—10. c. Las Sirenas, **369**.—10. d. Lirio del Tigre, **369**.—11. Peter delante de la mujer, **371**.-- 12. ¿Qué veinte años no es nada?, **373**.

VII. (ir)realidad de Peter Pan… **375**

1. Prólogo, **377**.—2. Pero sus aventuras ¿serían nada más de mentirijillas?, **379**.—3. Lo que las madres saben (y cuentan) de Peter Pan, **381**.-- 3. a. Dueñas y señoras de los cuentos, **381**.—3. b. What your mother, and your mother's mother, knew, **382**.—3. c. What Maimie's mother knew, **382**.—3. d. What Mrs. Darling knew, **382**.—4. What Wendy, as a grown-up, knew, **385**.—5. Según *la* Wendy (depende de la Wendy), **387**.-- 5. a. Margaret Henley, **387**.—5. b. Según Maimie, **387**.—5. c. Según Wendy, **388**.—5. d. Según Jane, según Margaret, **389**.—5. e. Glosa, **390**.—6. Si Peter Pan es o no es, **391**.—7. Búsqueda del cuerpo de Peter Pan, **393**.—8. "The incredible boy…", **395**.—9. Peter Pan, olvidadizo, **397**.

VII. Peter Pan, trasto de poetas… **401**

1. Últimos hombres, últimos libros, **403**.—2. Peter Pan, asunto de poetas, **405**.—3. "Todo era. Nada podía ser.", **407**.—4. Invocación, **409**.—5. Peter Pan como escritura, **411**.—6. Primer asiento melancólico de nuestras pérdidas (de nuestra perdición), **413**.—7. Primera relación de nuestro rescate (no, de nuestra redención), **415**.—8. Nunca (Jamás) / Nunca (más), **417**.—9. La muerte, el tiempo, los relojes, **421**.—10. Segundo asiento melancólico de nuestras pérdidas (de nuestra perdición), **423**.—11. Segunda relación de nuestro rescate (no, de nuestra redención), **425**.—12. Colaboración necesaria, **427**.—13. Tercer asiento melancólico de nuestras pérdidas (de nuestra perdición), **429**.—14. Tercera relación de nuestro rescate (no, de nuestra redención), **431**.—15. *Hortus Conclusus*, **433**.—16. Poética del fin del mundo, **435**.—17. Último asiento melancólico de nuestras pérdidas (de nuestra perdición), **437**.—18. Última relación de nuestro rescate (no, de nuestra redención), **441**.

Adonis… 445

***Mocedades* de Rodrigo… 457**

I. *Cantar* de las *Mocedades de Rodrigo*… **459**

1. Qué es, **461**.—2. Qué cuenta, **463**.—3. Linaje del héroe, **465**.—4. El cuento, **469**.

II. *Mocedades* más o menos fantásticas… **479**

1. Adolescencia documentada de Rodrigo, **481**.-- 1. a. Ascendencia, **481**.—1. b. Sobre su nacimiento, **481**.—1. c. Tres reyes, **481**.—1. d. Campañas juveniles, **482**.—1. e. La carta de arras, **482**.—2. En la epopeya latina medieval española, **485**.-- 2. a. Introducción, **485**.—2. b. *Carmen Campidoctoris*, **485**.—2. c. *Historia Roderici*, **486**.—*Poema de Almería*, **487**.—*Carme de more Sanctii regis*, **488**.—3. De la **Gesta* al *Cantar* y a las primeras crónicas, **489**.—4. *Mocedades* modernas del Cid, **491**.

III. Guillén de Castro y Pierre Corneille: *Mocedades* teatrales… **493**

1. Guillén de Castro: *Las mocedades del Cid*, **495**.-- 1. a. Introducción, **495**.—1. b. La comedia, contada, **496**.—1. c. Consideraciones, **505**.—1. c. 1. Caracterización de Rodrigo, **505**.—1. c. 2. Linajes, **506**.—1. c. 3. Honor, **507**.—1. c. 4. "El problema de Jimena", **508**.—1. c. 5. Hacia el matrimonio, **510**.—1. c. 6. Padres e hijos, **510**.—1. c. 7. Conclusión, **511**.-- 2. *Le Cid*, de Pierre Corneille, **513**.-- 2. a. Fuentes, **513**.—2. b. *Le Cid*, resumido, **517**.—2. c. La *querelle du Cid*, **519**.—2. c. 1. Éxito, **519**.—2. c. 2. Historia de *la querelle*, **520**.—2. c. 3. Chez Aristote, **521**.—2. c. 4. Las tres unidades, **522**.—2. d. Lo verdadero, lo verosímil, lo decoroso, **523**.

IV. *Mocedades de Rodrigo* romanceadas… **529**

1. Introducción, **531**.-- 1. a. Del cantar de gesta al romance, **531**.—1. b. Hacia el *Romancero del Cid*, **531**.—1. c. Del *Romancero* a los teatros, **532**.—2. Qué contaron los romances, **533**.-- 2. a. Rodrigo, juez niño, **533**.—2. b. Diego Laínez ensaya a sus hijos, **533**.—2. c. Desagravio, **535**.—2. d. Quejas de Jimena, **536**.—2. d. 1. Suplicante, **536**.—2. d. 2. La querella, **537**.— 2. d. 3. Juras, **537**.—2. d. 4. Primer capítulo, o cargo: la muerte de su padre, **538**.—2. d. 5. Segundo capítulo, o cargo: groserías, **539**.—2. d. 6. "Datme a Rodrigo por marido, aquel que mató a mi padre.", **541**.—2. e. El Rey cita a Rodrigo, **543**.—2. f. La boda, **544**.—2. g. Trabajos, **546**.—2. h. La malcasada, **547**.

V. La querella de Jimena, y el voto de Rodrigo, apostillados… **551**

1. Prólogo, **553**.—2. Sobre la *querella* de Jimena, **555**.—3. Sobre el voto de Rodrigo, **557**.—4. Otras lecciones, o liciones, **559**.-- 4. a. Las *Mocedades* y las otras dos epopeyas cidianas, **559**.—4. b. El *caso* de Rodrigo (Ruy en el diván), **563**.—4. c. El último trabajo, la muerte del padre, **563**.—4. d. No fue *hombre*, sino *pecado*, **565**.

Don Juan (o, mejor, Juanillo)… 567

I. "No ese don Juan."… **569**

II. Parte o máscara… **573**

III. Burlador… **577**

1. Burlar: hábito y condición de don Juan, **579**.—2. Un hombres sin nombre, **581**.-- 3. El coleccionista / conquistador, **585**.-- 3. a. Escudriñado, **585**.—3. b. Isabela, **589**.—3. c. La pescadora, **591**.—3. d. Doña Ana de Ulloa, **593**.—3. e. La villana, **599**.—3. f. Putero, **600**.

IV. The gambler… **601**

V. Mocedades… **605**

VI. Hijo de papá… **611**

VII. Contra el Cielo… **617**

VIII. Como caballero… **629**

IX. ¿Superhombre o varón a medias?... **635**

1. Tener o no tener, **637**.—2. Hominicaco, **637**.—3. Tenor, **638**.—4. El lindo, **638**.—5. Huérfano de hijos, **639**.—6. Don Juan y el doctor, **640**.—7. Otras interpelaciones, **641**.—8. El héroe del deseo, **641**.

X. En fin… **645**

Quijada, o Quejana, o Quesana (o don Quijote)… **649**

I. "¡Pobre pequeño mitad y mitad!"… **651**

II. Alonso Quijano, bueno y no… **655**

III. Don Quijote de la Mancha… **665**

1. Preámbulo (antes de echar a andar al caballero), **667**. -- 2. Maneras de amor de don Quijote, **669**.-- 2. a. Prólogo, **669**.—2. b. Anafrodita, **669**.—2. c. "…no soy de los enamorados viciosos…", **669**.—2. d. Dulcinea como pretexto, **672**.—2. d. 1. La hija del ventero o castellano, **673**.—2. d. 2. Fantasía, **676**.—2. d. 3. La princesa Micomicona, **678**.—2. d. 4. Otra vez la hija del ventero o castellano, **679**.—2. d. 5. La duquesa y sus doncellas, **681**.—2. d. 6. Altisidora, **683**.—2. d. 7. Doña Rodríguez, **685**.—2. d. 8. El baile, **687**.—2. d. 9. Notas, **687**.—2. e. "A confirmed spinster", **690**.—2. f. Don Quijote imagina que come perdices, **691**.—2. g. Histérico, **692**.—2. h. Qué mandan, **692**.—2. i. Si quiso o no a Dulcinea, **695**.—2. i. 1 Que no, **695**.—2. i. 2. Que sí, **699**.—3. He aquí al Loco, **709**.-- 4. Como Peter, **713**.

IV. Un entre-esto-y-aquello… **717**

Jesús, el Cristo… 721

I. Tres Epígrafes… **723**

1. Acerca del mundo, **725**.—2. Piedra de escándalo, **727**.—3. "…y la verdad os hará libres…", **729**.

II. "*Who am I? Ha?*"… **731**

1. "Ecce *homo*.", **733**.—2. Hijo de tal, **735**.—3. de la Orden de Melquisedec, **737**.—4. Epifanías primeras (novela familiar), **739**.—5. Rey de los judíos, **741**.—6. Hi de David, **743**.—7. El hijo del hombre, **745**.—8. el Cristo, **747**.—9. El Hijo de Dios, **749**.-- 9. a. Lo que sabía Satanás, **749**.—9. b. Según San Marcos, **749**.—9. c. Hijo de Él, y la misma cosa que Él (según San Juan), **749**.—9. d. "Yo Soy.", **749**.—9. e. ¿Creéis o no que soy hijo de tanto?, **753**.—9. f. Testigos de su apellido, **753**.—9. g. "Sí, tú lo has dicho." "Vosotros lo decís: *Yo soy*.", **756**.—9. h. Palabra de Papá, **757**.—9. i. Abbá, **757**.—10. "I am (not) whay I am.", **759**.—11. "Al Dios desconocido…", **761**.

III. Familias más o menos sagradas… **763**

1. José y María, **765**.—2. La Casa de mi Padre,**767** .—3. ¡Che, mamá!, **769**.—4. El profeta y la patria, **771**.—5. Contra sus hermanos, **773**.—6. Éstos son mi madre y mis hermanos, **775**.—7. El sacerdote se quita de sus parientes, **777**.—8. El cristiano, para seguir a su Señor, dejará a los suyos, **779**.

IV. Eunucos del Señor… **781**

V. Infantil… **785**

VI. Hombre y mujer a la vez, o ni hombre ni mujer… **789**

VII. Señor del Sábado… **795**

VIII. Sus cristianos: hombres nuevos… **801**

Cuatro epílogos… 805

I. Juegos (o no) infantiles… **807**

II. Teatral (2)… **811**

1. Epígrafe, **813**.-- 2. Partes, **815**.-- 2. a. Usos que me aprovechan de la palabra, **815**.—2. b. En *ca* Shakespeare, **817**.—2. c. El gran teatro del mundo, **820**.—2. d. Monas, **823**.

III. Según Virginia Woolf… **825**

IV. Desmandados… **829**

Bibliografía… 835

Varias deudas y una advertencia

Estos placenteros trabajos corrigen uno que dirigió amablemente Maribel Martínez Benlloch y aprovechan cosillas de otro aún que armé ayudado por Antonia Cabanilles mientras me esforzaba por ser doctor (sí, de otra especie menos útil) como mi papá.

Aprendí en mis mocedades, en la biblioteca de mi padre, guiado por él, al donjuán que Marañón examinó, y al Quijote, y al Cristo, que rescató Unamuno.

Y ojo, que las traducciones de los peterpanes, de los pedacitos de Shakespeare o de Wordsworth, y de todos los demás textos que aparecen en la bibliografía en inglés o en italiano son mías.

Prólogo general

I. Peter Pan,
Adonis, el Cid Mozo,
el Burlador de Sevilla,
don Quijote,
Jesús…

Peter Pan, Adonis, el Cid Mozo, el Burlador de Sevilla, don Quijote, Jesús, ¿qué tienen en común, que los junto en este ensayo? Lo del título. ¿Por qué ellos?

Peter Pan tiene que estar, y tiene que ser el primero. Él es el chico que no quería, o no podía, crecer. Él funda, con su *parte*, el mito, lo dice, lo titula. Sus enemigos dieron su nombre a un síndrome que lo traiciona, que tuerce su sentimiento (que es patético) de la vida.

Adonis tiene un aire antiguo, casi del principio de los tiempos.

Rodrigo Díaz de Vivar, don Juan, y el Caballero de la Triste Figura son a un tiempo hijos nuestros y nuestros padres, quiero decir, que los hicimos nosotros y nos han ido haciendo, y, siendo invenciones españolas, han ganado estatura arquetípica, universal.

Jesús se llamó (o lo llamaron) Hijo de Dios, o hijo del Hombre, o sea, hijo de nadie, desconoció a su padre, a su madre y a sus hermanos y comenzó otra familia, la nueva de su iglesia, abandonó su oficio, que lo apartaba de su verdadero ministerio, fue el Señor del Sábado, y el campeón de la androginia, y se hizo eunuco, y como niño, y nos ordenó que lo siguiésemos si queríamos entrar en su cielo.

El final de Adonis es propio de la tragedia: lo termina su *falta*. A Rodrigo, *teen*, se le ha agriado la leche que todavía tiene en los labios. Don Juan, el pollo, prefiere antes acabarse en los hornos del infierno que mudar el plumón. Don Quijote está atrapado en el dédalo mágico de su locura. Peter Pan es el feliz (es el infeliz) cautivo del País de Nunca Jamás. Sólo Nuestro Señor, que vino (lo dictó) a traer guerra, y a dar escándalo, buscó nuestra libertad, animándonos, de palabra y de obra, a que nos sacudiésemos de todo cuanto nos convierte en esclavos, en marionetas.

II. ...personajes...

Son, los seis, personajes, o sea, de cuento, fantásticos. Peter Pan tiene mucho de los chicos de los Davies, y de otros niños, y niñas, que conoció y amó desordenadamente su autor, y mucho también de lo que fue o quisiera haber sido James Matthew Barrie. Adonis es el muchacho indeciso de los *Sonetos* (Shakespeare hace en el poema la parte de Venus, que es la del jabalí). Está bastante documentado aquel Rodrigo Díaz de Vivar que ganó el apodo de Cid Campeador. En Sevilla se censaron Tenorios. Hubo un Alonso Quijada vecino de Esquivias, el lugar de doña Catalina de Salazar, la mujer de Cervantes, "que habría dejado memoria en el pueblo de su afición desmesurada por los libros de caballerías".[1] Aparte del Nuevo Testamento y de los Apócrifos, recuerdan a un Jesús mesiánico, o a sus cristianos, los *Anales* de Tácito[2], una carta de Plinio el Joven a Trajano[3], la *Vida de Claudio* de Suetonio[4], las *Antigüedades* de Josefo[5], y el Talmud.[6] Divierten al curioso, pero yo no voy a estos históricos, que fueron, sino a los que vienen representados, fingidos, en narraciones de toda especie, rimados, en tragicomedias y en evangelios. Son la escritura, la lectura y las apostillas las que los vuelve maravillosos. Es *la carne hecha Verbo* la que me importa. El arte repite al hombre, pero también lo fabrica. Además, salimos de los corrales o de los libros corregidos, cambiados: purificados, más próximos a Dios o a nosotros mismos, o perdidos, extrañados del cielo.

Peter Pan nació del juego de unos chiquillos y de la melancolía de un pobre hombre; este Adonis es la criatura triste de Shakespeare; las *mocedades* del Cid son espurias, una falsificación; don Juan vale por cualquier burlador, y por ninguno; don Quijote es la obra de Cervantes y de todos sus glosadores; el Cristo fue lo que contaron de él Marcos, Lucas, Mateo y Juan, y lo que anotaron en sus márgenes otros de menor autoridad.

---

[1] Astrana Marín (1952: 17).
[2] XV, 44 (ha. 110).
[3] Ha. 111 d. C.
[4] XXV, 4 (después del año 100 d. C.).
[5] XX, 200.
[6] Citados en *Encyclopaedia Britannica*, 1989, vol. 22: <<Jesus: the Christ and Christology>>.

III. …más o menos masculinos…

1. Teatral (1)

1. a. Epígrafe primero

"All the world's a *stage*…"

Orlando, observando la gentileza de aquellos hombres que distraían las lentísimas horas "bajo la sombra de ramas melancólicas" (II, VII, 109 – 112), rinde la espada con la cual los amenazaba, y mendiga el socorro para Adán, su viejo ayo, que lo había seguido hasta aquel "desierto inaccesible" (II, VII, 110), y no podía más. El Duque Mayor, Rey del Bosque de Arden, conociendo una suerte menos amable que la suya, reprocha a Jaques su humor:

Duque Mayor: *¿Ves? No somos, nosotros solos, los infelices:*
Este teatro ancho y universal
Presenta otros dolorosos pasos*, fuera de esta* escena
En la que actuamos.

(II, VII, 136 – 139)

Jaques aprovecha el *pie* que le da su señor:

Jaques: El mundo entero es un escenario*,*
Y todos los hombres y mujeres comediantes*, meramente.*
Tienen ellos sus salidas y sus entradas,
Y uno, en su tiempo, hace muchas partes
En siete actos que figuran las siete edades.

Dice Jacques, y resume la del crío, la del colegial, la del enamorado, la del soldado, la del justicia, la sexta, de Pantalón (y describe su máscara exactamente), y dice "la última *escena* de todas, / que termina esta *historia* extraña y llena de sucesos, la de nuestra vida (II, VII, 139 – 166).

Debo ahora examinar a Jaques, que ha dicho tanto.

Jaques quiso el oficio del Bufón: sólo la botarga, el hábito de Arlequín valdría desde ahora (II, VII, 34; 42 – 44; 58). Y Jaques, que fue "libertino" (II, VII, 65), y conoce los vicios de los hombres, ha ganado, además, últimamente, el apellido de "melancólico" (III, II, 288 – 289; IV, I, 3 – 4), y termina la comedia quitándose del ruido del siglo, troglodita (V, IV, 195).

(En William Shakespeare, *Como gustéis*)

1. b. Epígrafe segundo

"I hold the world but as (…)
A stage, where every man must *play a part*,
And mine a sad one."

"Verdaderamente no sé por qué estoy tan triste…" Antonio, el Mercader de Venecia, comienza así la comedia que titula. Lo fatiga esa tristeza que no sabe cómo ha cogido, ni "de qué materia está hecha", ni "de dónde nace" (I, I, 1 – 7). No arranca de las suertes vacilantes de sus naves (I, I, 41 – 45), ni de trabajos de Amor (I, I, 46 – 47). Antonio parece a sus amigos "extrañísimo" (I, I, 67), "maravillosamente cambiado" (I, I, 75). Él enuncia la raíz de su melancolía:

--*Considero que el mundo no es otra cosa (…)*
Que un escenario*, donde cada hombre debe* representar una parte*,*
Y la mía es la del triste.

(I, I, 77 – 79).

Graciano termina su verso, siguiéndole el rollo: "Deja que haga al gracioso…" "Let me *play the fool*" (I, I, 79).

(En William Shakespeare, *El mercader de Venecia*)

1. c. Máscara

1. c. 1. Traducciones latinas

Traducimos la voz castellana *máscara* al latín como persona, como *larva –ae*, como *simulatio, -onis*, como *species, -ei*, como *nomen, -inis*.[7] Las máscaras de la mujer, la del hombre, son también sus fantasmas, sus falsas apariencias, sus aspectos, su nombres: debajo de ellas se esconden.

1. c. 2. Una etimología

Descendientes del germánico antiguo, y nacidas del mismo parto, las dos voces inglesas *mask* y *mesh*, como sustantivo, significan "*red*". También, "*malla*", con su doble valor: "cada uno de los agujeros o cada una de las anillas del tejido de punto de las redes" y su "tejido mismo"[8], o, dicho con otras palabras, "la abertura que tiene la red entre nudo y nudo" y "cada uno de los nudos" (*Aut.*); también, figuradamente, el enredamiento del que cae en una trampa.[9] Esto es interesantísimo, porque la máscara puede significar, entonces, además, una red que te hace prisionero, y las cuerdas de la malla, y su tejido, y paradójicamente las aberturas que hay entre nudo y nudo, y que permiten ver lo que hay fuera y, a veces, escapar, escurrirse…Avanzando por ahí, como verbo, *mask* quiere decir lo mismo que *mesh* o *enmesh*[10], y eso hace la máscara, mallar, hacer o fabricar la red que te atrapa, literal o figuradamente.

En inglés el verbo *masker*, y su forma abreviada *mask* (del inglés antiguo *maslcrian*) tienen significados transitivo ("perder", "extraviar", "confundir", "dejar perplejo", "desasosegar") e intransitivo ("perderse", "extraviarse", y "confundirse", "asombrarse"…). Derivados suyos, *masking*, o *maskaring*, adjetivan, a veces, el laberinto, y es como decir intrincado.[11]

---

[7] Segura Munguía.
[8] María Moliner, *Diccionario de uso*…
[9] *Oxford English Dictionary.*
[10] *Oxford English Dictionary.*
[11] *Oxford English Dictionary.*

De modo que llevar la máscara del hombre, o de la mujer, te pierde, extravía y confunde, te inquieta, te abandona en el centro imposible del laberinto.

1. c. 3. Significados

La máscara es una "cobertura del rostro para no ser conocido" (*Aut.*), y "por otro nombre bárbaro dicen carátula" (Cov.), "cara fingida hecha de cartón o de otra materia hueca, para ponérsela uno sobre la natural" (*Aut.*). La máscara cubre el rostro como disfraz o disimulo, o para su protección.[12] Es muy necesaria en fiestas y carnavales. Pero su uso principal, y al que prefiero ir, es el teatral. Es la carátula que cubre el rostro de los representantes, y, a veces, su hábito completo. "Significa asimismo la invención que se saca en algún festín, regocijo o sarao de personas que se disfrazan con máscaras. *Lat. Personata pompa*" (*Aut.*). Es lo mismo, aquí, que mascarada, o comparsa de máscaras. Y carátula "se suele tomar por la profesión de los Farsantes, porque son éstos los que más usan de disfraces. *Lat. Ars histrionica*" (*Aut.*). O sea, máscara significa la carátula, o disfraz, que lleva el actor para hacer la parte de tal o cual, pero también el cómico que la lleva, y una cierta clase de representaciones, y el texto, más o menos ausente, que la contiene, y toda "la profesión de los Farsantes". Hay más. A la máscara "los cortesanos la llaman rostro" (Cov.), y carátula vale "la máscara, cuasi caratela, diminutivo de cara, o según alguno, cara altera" (Cov.). Y la máscara "se llama también la persona que lleva cubierto el rostro" con ella (*Aut.*). Así, máscara es no sólo la carátula que cubre el rostro, sino a veces el rostro mismo, o la persona entera que la gasta.

1. c. 4. Algunas consideraciones

Elisabeth Bronfen[13] sabe que "toda verdadera persona es un nudo de máscaras". Y Momo[14] da en el clavo: el Teatro "in un certo senso è sempre mascherato".

---

[12] *Oxford English Dictionary*.
[13] Bronfen (1998: 50).
[14] Momo (2000: 3).

Entonces, aprovechando la figura barroca del Teatro del Mundo, puede decirse que el Mundo "en cierto sentido se presenta siempre enmascarado", y que nosotros hacemos, nada más, sus máscaras.

La máscara "cancella il volto umano (…) e nasconde il volto privato dell'attore"[15]. Cancelada nuestra humanidad, escondido nuestro rostro "privado", lo que verdaderamente somos, perdemos mucho.

La máscara "cattura (metaforicamente) chi la guarda" con "i suoi tratti ridotti (…) Ma è connotata in una marca stereotipa, fissa".[16] Aísla a "su portador (…) en un contexto", lo vuelve "absoluto", "eximiéndolo de la normalidad".[17] Es "un'espressione tipica, un tipo, un personaggio dalla netta e immediata distinguibilità: la 'Maschera'".[18] Está marcada por su "'assoluta autoreferenzialità".[19]

Hubo una "invención"[20] de las máscaras del hombre y de la mujer, una fabricación lenta y complejísima.

1. c. 5. Shakespeare: *máscaras*

Tres usos que hizo Shakespeare de la palabra *máscara* le dan lumbre (luz y calorcito).

*

Para "gastar" ("to wear away") las vísperas de su noche de bodas, y "aliviar la angustia de una hora llena de tormentos" Teseo ordena "fiestas" ("revels"), una "comedia" ("play").

Teseo: *Decid, ¿qué diversión tenéis para esta noche?*
¿Qué máscara ? ¿Qué música? ¿Cómo burlaremos
Las perezosas horas, si no es con alguna delicia?

(*El sueño de una Noche de San Juan*, V, I, 32 – 41)

[15] Momo (2000: 3). Sus cursivas.
[16] Padovan (2000: 13).
[17] Padovan (2000: 15).
[18] Padovan (2000: 16).
[19] Padovan (2000: 45)
[20] Padovan (2000: 44).

*

Romeo: *Acudimos a esta máscara de buena fe,*
Pero es desatino.
Mercucio: *¿Y por qué, si se puede preguntar?*
Romeo: *Anoche soñé un sueño.*

(I, IV, 48 - 50)

"I dreamt a dream tonight." El sueño que ha soñado Romeo, que le hace recelar del baile de máscaras que celebra Capuleto en su casa, vale otras aprensiones metafísicas.

"And we mean well in going to this *mask*…" Y sí, participamos en esta máscara, o mascarada, que sacamos en el "festín, regocijo o sarao" (*Aut.*) del mundo, con nuestras mejores intenciones, ingenuamente. "But 'tis no wit to go." Pero no es de sabios, que perdemos mucho, que nos perdemos.

(*Romeo y Julieta*)

La máscara nos *entretiene*, nos *dis-trae*, nos *divierte*: nos quita de lo que somos, o fuimos, en el principio.

*

"¡Ay! Entonces, de día, / ¿dónde hallarás una caverna tan oscura / que pueda enmascarar tu rostro monstruoso?" (*Julio César*, II, I, 79 – 81) ¿Es entonces nuestro rostro natural (antes de separarnos de lo que queremos, de lo que verdaderamente somos) algo monstruoso, que hay que ocultar detrás de máscaras, haciéndonos nene o nena?

1. d. Sombra y sustancia

Tu sombra es menos de lo que eres, otra cosa que te repite de manera imperfecta, e inquietante.

*

Sombra "significa también la apariencia, o semejanza de alguna cosa" (*Aut.*). Y eso hace, ¿no?, tu retrato: copiarte, repetir tu imagen.

Abrió Basanio el cofre de plomo, y halló, dentro de él, "la contrahechura de la bella Porcia" (III, II, 115), y la alabó: "¿Qué semidiós / ha llegado tan cerca de la creación?" (III, II, 115 – 116)

Basanio: …*sin embargo, mirad hasta qué punto*
La sustancia *de mi alabanza ofende a esta* sombra
Teniéndola en poco, pues a tanta distancia esta sombra
Renquea detrás de su sustancia.

(III, II, 126 – 129)

(*El mercader de Venecia*)

Y sí, "renquea" nuestra *sombra* detrás de nuestra *sustancia*.

*

Suffolk ha sido el extraño "procurador" (I, I, 3) del rey mozo Enrique Sexto, casándose, en diputación suya (pero la ha conocido, secreto), con la princesa Margarita. Y ahora "rindo mi *título* en la reina / a vuestras graciosísimas manos, que son la *sustancia* / de la gran *sombra* que he *representado*" (I, I, 12 – 14). Su título, dice, su *nombre* o *máscara* de esposo.

(En *La Segunda Parte* de *El Rey Enrique VI*)

*

¿La *sombra* de qué *sustancia* representan el *hombre*, la *mujer*? ¿Y si no hay ninguna sustancia ("la entidad, o esencia, que subsiste, o existe por sí", su "ser, y naturaleza" [*Aut.*]) detrás (debajo, antes)?

1. e. "*perform*"

1. e. 1. Significados

El verbo inglés *perform* significa completar, proporcionar lo que falta; también, hacer que algo suceda; también, cumplir una orden, o una promesa, atender a una petición, llevar a cabo una misión; también, conceder, dar o pagar aquello que has prometido; también, hacer tu obligación; también, ejercer tu función; también, obrar bien o mal; también, realizar algo formalmente o con solemnidad y ceremonia, o ritualmente; también, actuar (en general, o en una comedia), representar una parte o un personaje… El sustantivo inglés *performance* tiene los significados deducibles del verbo (el que más nos importa, "representación"), y algún otro. Existen, asimismo, las voces, interesantes, creo, *performable* y *performability*, que indican qué cosas pueden *hacerse* (quiero decir, por ejemplo, llevarse a término; quiero decir, sobre todo, representarse), o *performer*, actor, representante. Finalmente, en lingüística, John Langshaw Austin acuñó los términos *performatory* o *performative* para designar una expresión (*utterance*) que, cuando es pronunciada o escrita, hace que se efectúe [*effects*] una acción. Por ejemplo cuando, votando, decimos "Sí", o "No", o "Yo", o cuando participamos en una subasta y decimos "Cincuenta libras", o cuando decimos "Se levanta la sesión", o cuando decimos, "prometo", o "apuesto", o "lo siento", o "gracias"... Son un tipo de frases que tienen el poder, la fuerza, de que suceda algo real.

1. e. 2. Shakespeareana

Los empleos que Shakespeare dio al verbo *perform* me sirven para decir lo que somos, y lo que nos falta:

*

En la Tercera Parte de *El rey Enrique VI* (III, II, 44 – 54):

Ha entrado la viuda de Sir John Grey, a pedir al Rey Eduardo que le devuelvan las tierras que el Conquistador le quitó a su marido.

Rey Eduardo: *¿Qué servicio me harás, si te las doy?*
Lady Grey: *Lo que mandéis, que esté en mi mano hacer.*
Rey Eduardo: *Pero pondréis excepciones a mi ruego de favor.*
Lady Grey: *No, mi buen señor, salvo que no pueda hacerlo.*
Rey Eduardo: *Ah, pero sí puedes hacer lo que quiero pedirte.*
Lady Grey: *Bien, entonces haré lo que vuestra Gracia mande.*
(…)
Lady Grey: *¿Por qué calláis, mi señor? ¿No voy a oír mi tarea?*
Rey Eduardo: *Una tarea fácil: amar a un rey, nada más.*
Lady Grey: *Eso dadlo por cumplido, puesto que yo soy un sujeto.*

"That's soon *perform'd*, because I am a *subject*." Como "*sujeto*" que es, Lady Grey no puede hacer otra cosa que "amar a un rey". Como *sujetos*, ¿qué vamos a *hacer*, si no es amar a nuestro señor?

*

En *Julio César* (I, II, 9 – 10):

"I shall remember:
When Caesar says 'Do this,' it is *perform'd*."

"Lo recordaré: / Cuando César dice, 'Haz esto', se cumple." Dice Marco Antonio, obediente. La *palabra* de(l) César es "performativa", mágica: dicha, hace, obra.

*

En *Cymbelino* (IV, III, 18 – 19):

"I dare be bound he's true and *shall perform*
All parts of his subjection loyally."

Pisanio no sabe, dice, dónde anda la hija de Cymbelino, por qué se ha ido, cuándo se propone volver. El primer consejero del Rey presta fe a su testimonio, pues "es verdadero y *representará / todas las partes de su sujeción* lealmente". Aisladas de su contexto, estas palabras reflejan la suerte del *sujeto* seguro y manso.

*

En *Macbeth* (IV, I, 125 – 130):

Macbeth ha visto representada, en el humo de la olla de las brujas, la larguísima cola de reyes de Escocia, todos del apellido de Banquo. La Casa de Macbeth, en cambio, ha empezado y se terminará con él.

"*Sí, señor, así será, pero ¿qué*
tiene a Macbeth así pasmado?
Venid, hermanas, animemos su espíritu,
y mostrémosle nuestras mejores delicias:
Yo encantaré el aire para que suene,
Mientras vosotras representáis *vuestro antiguo corro*…"

"While you *perform* your antick round…" Y bailaron las brujas su danza, y se esfumaron luego. Representamos, cuando hacemos nuestras *partes* de *mujer*, o de *hombre*, un "antiguo corro", y quedamos atrapados en el dibujo encantado de nuestra danza.

1. e. 3. Según Judith Butler

El género es "una especie de persistente imitación [*impersonation*] que pasa por real".[21] "Impersonation" apunta a enmascaramiento, a suplantación. Según Butler, "devenir" *sujeto* "no es un asunto sencillo ni continuo, sino una práctica incómoda de repetición".[22] Sólo mediante la "iterabilidad" puede remediar algo "su incoherencia, su carácter incompleto".[23] La *performatividad* es una de las técnicas ("tecnologías", diría Teresa de Lauretis) empleadas para fabricar (casi de la nada) el género. Butler la entiende "no como un 'acto' singular o deliberado, sino más bien como la práctica *reiterativa* y *citacional* mediante la cual el discurso produce los efectos a los que da nombre".[24] Butler saca de Lacan la idea de que "cada acto debe ser construido como repetición, la repetición de algo que no puede ser recordado, de lo irrecuperable", y de Derrida la noción de "*iterabilidad*", según la cual "todo acto es en sí mismo una *recitación*, la citación de una cadena previa de actos que están implicados en un acto presente y que vacían perpetuamente cualquier 'presente' de su actualidad". Todo acto, entonces, es "la repetición, la sedimentación, la congelación de un pasado", el cual a su vez resulta "forcluido" en el proceso.[25]

El lenguaje (entiéndase con su camisa más ancha: la palabra, el gesto, la acción, en suma, la *manera* en la que nos *re-presentamos*) es *performativo* en la medida en que *manufactura* y *sostiene* (y la sustenta, y le da sustancia) una realidad (la del género) que no existe, "que no tiene ningún estado ontológico" fuera de él, "aparte de los distintos *actos*" que la "constituyen". Esto quiere decir que el género es, nada más (y nada menos), "una *fabricación* (...) una *fantasía*"[26], y es armado a través de su "repetida representación" ("performance")[27].

---

[21] Butler (1990: viii).
[22] Butler (2001: 41).
[23] Butler (2001: 112 – 113).
[24] Butler (1993: 2).
[25] Butler (1993: 244, nota 7).
[26] Butler (1990: 136).
[27] Butler (1990: 140).

En eso consiste el "*logro performativo*": en dar "*apariencia de sustancia*" a lo que es tan sólo "una *identidad construida*", en conseguir que tanto "el público" (nosotros) como "los propios actores" (nosotros, otra vez) creamos en ella, la *animemos* desde nuestro acto de fe.[28] Pero el proceso fracasa siempre, y las *partes* del *chico* y la *chica* "*son finalmente fantasmáticas, imposibles de encarnar*".[29]

La significación, por lo tanto, "*no es un acto fundador*" de la realidad, y sólo alcanza sus "efectos sustanciadores" escondiéndose detrás de su "repetición compulsiva".[30] El género, una vez sedimentada la "práctica reiterativa o ritual" que lo ha levantado (como en el aire), adquiere "su efecto naturalizado", su apariencia natural…

> "…y, sin embargo, es también en virtud de esta reiteración que se abren fallas y fisuras (…) inestabilidades constitutivas de tales construcciones (…) aquello que escapa o excede a la norma, aquello que no puede ser definido o fijado por completo por la labor repetitiva de esa norma."[31]

La performatividad "parece producir aquello que nombra, representar ["*enact*" también significa 'establecer mediante un *acto* legal y autorizado'[32]] a su propio referente, *nombrar y hacer* [*do*], *nombrar y fabricar* [*make*]".[33] En realidad, el cuerpo que aparece "en el espejo no representa al cuerpo que está delante del espejo". Es el espejo el que, "instigado por ese cuerpo irrepresentable puesto 'ante'" él, "produce ese cuerpo". El cuerpo no es otra cosa, entonces, que el "efecto delirante" del espejo. Sin embargo, ese "delirio", "estamos obligados a vivirlo".[34] Pon, donde dice "cuerpo", la "*parte-del-hombre*", la "*parte-de-la-mujer*".

---

[28] Butler (1990: 141).
[29] Butler (1990: 141).
[30] Butler (1990: 145).
[31] Butler (1993: 10).
[32] Según la definición del Webster's Seventh New Collegiate Dictionary.
[33] Butler (1993: 107).
[34] Butler (1993: 91).

Y, ¿de dónde arranca la Ley que dice cómo deben *hacerse* las *partes*? ¿Cuál es su fuente? ¿En qué momento se funda? ¿Sobre qué *autoridad*? El *actor* (que *es* el *personaje*, que no sólo lo *hace*) recibe su *papel* como *cita* (como *re-citado*, como *re-citación*). Así se ha *dicho*, y *hecho*, su *parte*, siempre, desde un mítico principio, desde un vago érase una vez.

Sin embargo, esa *autoridad*, arrastrada infinitamente hacia atrás, no tiene otro origen que "la cadena de ecos de su propia reinvocación".[35]

> "¿Existe una autoridad original, una fuente primitiva, o es, más bien, en la misma práctica de la cita[ción], potencialmente infinita en su regresión, que la base de la autoridad se constituye como un aplazamiento perpetuo?"[36]

Es así. Es a través del "aplazamiento perpetuo de la autoridad, remontándola hasta un pasado irrecuperable, como la propia autoridad es constituida". Sólo de este modo se obtiene la "legitimación" del *acto*. La autoridad asienta sus cimientos sobre un "fundamento sin fundamento [*groundless ground*]".[37] Se trata, por tanto, de un "*ardid*", de una "*disimulación*" que esconde que la autoridad "deriva de hecho del ejemplo contemporáneo de su cita[ción]".[38]

[35] Butler (1993: 107).
[36] Butler (1993: 108).
[37] Butler (1993: 108).
[38] Butler (1993: 109).

1. f. Imitación burlesca

Judith Butler[39] investiga "formas de repetición que no constituyan una simple imitación, una reproducción y, por consiguiente, una consolidación de la ley", y observa cómo "la repetición paródica del 'original' revela que el original no es otra cosa que una parodia de la *idea*[40] de lo natural y lo original", es nada más la copia de una copia. Puesto que dicha repetición de las "ontologías naturalizadas" funciona "como mecanismo de reproducción cultural de las identidades", Butler propugna llevar a cabo una "repetición subversiva" que haga que se tambalee todo el sistema.

Butler[41] ve en el *drag* o en el travestismo parodias de una identidad de género original o primaria, naturalizada, esencialista: sus grotescas imitaciones del género revelan "*implícitamente la estructura imitativa del género mismo...a la vez que su contingencia*[42]". Contingencia vale "lance, ocasión y caso que *puede ser o no ser*…" (*Aut.*). Aquellas copias resultan fallidas, "irremediablemente imperfectas, ideales que nadie puede encarnar. En este sentido, la carcajada surge al caer en la cuenta de que desde el comienzo el original era una derivación". Una vez revelada la "performatividad" del género es posible desestabilizar también "las categorías naturalizadas de la identidad y el deseo", de modo que "lo original, lo auténtico y lo real quedan constituidos como efectos". El género queda entonces destapado como "*acto*": su naturaleza es "fundamentalmente fantasmática".[43]

[39] Butler (1990: 31 – 32).
[40] Su cursiva.
[41] Butler (1990: 137 – 139).
[42] Su cursiva.
[43] Butler (1990: 146 – 147).

1. g. Rictus

Como hemos visto, en *Gender Trouble* (1990) Judith Butler afirmaba que, en la medida en que la identidad de uno era desvelada como comedia, sería posible minarla. En *Bodies that Matter* se ha vuelto más pesimista:

> "¿Significa esto que uno se pone una máscara o persona, que hay un 'uno' que precede a ese 'ponerse'...? ¿O acaso esta pantomima, esta imitación, precede y forma a ese 'uno' obrando como su condición formativa previa, en lugar de ser su artificio indispensable? Sería tremendo (desesperanzador) que no hubiera nadie detrás (antes) de la máscara."[44]

[44] Butler (1993: 230).

2. Los *nombres* del *hombre* y de la *mujer*

2. a. Fallas de los *nombres*

Las divinas palabras, y las nuestras, terrenales, han ido produciendo poco a poco (los producen aún) al *hombre* y a la *mujer*.

"En el principio existía *la Palabra*,
y *la Palabra* estaba con Dios,
y *la Palabra* era Dios.
Ella estaba en el principio con Dios.
Todo se hizo por ella,
y sin ella no se hizo nada de cuanto existe.
En ella estaba la vida..."

(*Juan*, I, 1 - 4)

Su Verbo(rrea) hizo el mundo. Según Juan, apóstol de la Palabra, del Verbo. Sin embargo no fue así del todo, no exactamente.

Judith Butler[45] sabe que "ningún significante puede ser radicalmente representativo", pero que es "paradójicamente", su "*fracaso*", su incapacidad para "describir de forma perfecta aquello que nombran", lo que los convierte en "lugares de inversión fantasmática y rearticulación discursiva". El significante, abierto "a nuevos significados y nuevas posibilidades de resignificación política", permite contemplar con alguna esperanza un futuro más democrático y libre. Así se hace posible "romper y volver contingente cualquier formación discursiva que pretenda ofrecer una descripción de la realidad coherente y sin fisuras", dado que lo *real* (aquí se acoge a Lacan) es "siempre aquello que toda descripción de la 'realidad' no consigue incluir".

[45] Butler (1993: 191 – 192).

A lo *real* accedemos justo a través de este significante "vaciado de todo significado" que deja manifiesta la "operación autorreferencial, tautológica, performativa" de la cultura.[46]

El *nombre* "ordena e instituye un conjunto diverso de significantes libres, flotantes, formando una 'identidad'; el nombre, efectivamente, 'sutura' el objeto".[47]

Es el "fracaso" de los *nombres* o *significantes* de la *mujer* y del *hombre*, su incapacidad para atrapar lo que son, para fijarlo de una vez, para ordenarlo e instituirlo, para suturarlo, lo que tara a las personas que los llevan pero también lo que les abre las puertas de sus cárceles.

[46] Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology*, Londres, Verso, p. 99. En Butler (1993: 208).
[47] Butler (1993: 208).

2. b. Oficinas

El *mundo* fabrica, casi de la nada, mirando genitales o parejas cromosómicas, con la diligencia de los sexadores de pollos, nuestro género, nos registra como M o F, nos interpela, llamándonos (llamar es "citar o convocar", llamar es "nombrar o intitular" [*Aut.*]) una cosa o la otra, ¡tú, nene!, ¡tú, nena! El género es artificio, prótesis. El Gran Titiritero reparte los papeles, tú él, tú ella, y, así dichos, no somos más que guiñoles, repetimos las acciones y los diálogos que han escrito para nosotros, representamos una parte, y una parte, nada más, de lo que somos o podríamos ser. Reconocerse como hombre, como mujer, también es desconocerse, perder, perderse, sujetarse.

El *mundo*, digo. El *mundo*, esto, *eso* (como en "adiós a todo *eso*"). El *mundo*, que, "en sentido moral, se toma por el modo de vida, tratos y comercios de los hombres" (*Aut.*). El *mundo*, que es, en verdad, en verdad, enemigo del alma.

Una de las *oficinas* principales del *mundo*, donde se hacen, se forjan o se trabajan (*Aut.*) las *partes* del hombre y de la mujer, es el *Arte*. Pero el Arte (la gordísima *Dama Durmiente* de Malta, de arcilla roja cocida, el *Cantar de los Cantares*, un mimo romano, el *Beowulf*, los azulejos del Palácio Fronteira, "Pink Lips", una fotografía que Sam Shaw hizo de Marilyn Monroe, *Sombrero de Copa*, la grabación que hicieron en noviembre de 1959 Ben Webster y Oscar Peterson de *When your lover has gone*) ¿repite el universo o lo empieza?

El Arte "construye al sujeto, pero no lo agota".[48] Su máquina, entonces, es imperfecta. Debemos, pues, primero, desmontarla, estudiar su motor, sus piezas, ver cómo funciona, descubrir sus fallos, y luego armarla otra vez para que haga otras cosas, o, quizás, estropearla, y ver qué pasa, averiguar si, desde la androginia, se malearía la humanidad, y enfermaríamos, o bien, con las libertades ganadas, mejoraríamos.

[48] Lauretis (1984: 15).

2. c. Hechos y armados

¿Qué *hace* a un *hombre*, a una *mujer*, que sin eso se desharían? ¿Qué los *arma*, que sin eso quedarían desarmados? ¿Cuáles son sus insignias y sus empresas, mediante qué sinécdoques (sus partes por el todo) son figurados? ¿Cuál es su papel, con qué palabras y gestos ha de ejecutarse? Son obra, "*artefacto*"[49], creación, proceso, que se tiene que aprender, *acción*, o sea, "accionado de los oradores, actores, etc.", "postura, ademán"[50].

2. c. 1. Hacer

Forzados a *hacer de* hombre o mujer, obligados a *hacernos* hombre o mujer, salimos muy menguados, disminuidos. La *mujer* y el *hombre* se hacen. A la *mujer* y al *hombre* los hacen. El verbo "*hacer*", leído en el *Diccionario de Autoridades*, es aquí muy útil, valiosísimo.

> HACER. Fabricar, formar alguna cosa, dándole la figura, norma y traza que debe tener.
> HACER. Vale también producir y dar el primer ser a alguna cosa.
> HACER. En lo moral vale dar el ser intelectual, o formar algo con la imaginación, o concebirlo en ella…
> HACER. Vale también crecer, aumentarse e irse adelantando para llegar al estado de perfección que cada cosa debe o pretende tener…
> HACER. En la Volatería vale enseñar o industriar las aves de caza.
> HACER. …vale unas veces fingir…
> HACER. Junto con algunos nombres de oficios y la preposición De, vale ejercer los tales oficios como si los tuviera, o fuera de ellos el que los ejerce…

[49] Badinter (1993: 18).
[50] María Moliner, *Diccionario de uso*…

> HACER. Junto con las partículas *De*, o *Se*, o con los artículos *El, la, lo*, vale unas veces fingir lo que significan los nombres con quien se juntan: como Hacer del bobo, o hacerse bobo: y otras veces blasonar o hacer ostentación de lo que los nombres significan: como Hacer del hombre, o hacerse grande hombre. Lat. *Fingere. Agere. Jactare.*
> HACER. Junto con los artículos *El, la, lo,* y algunos nombres significa ejercer actualmente lo que los nombres significan, y las más veces representarlo: como en las farsas hacer el rey, el gracioso, el bobo. Dícese frecuentemente Hacer el papel de Gracioso, de Rey, de bobo, &c. Lat. *Agere.*
> HACER PAPEL, O EL PAPEL. Fingir bien o diestramente alguna cosa, representar a otro al vivo.
> HACER PAPEL. Lo mismo que Hacer figura.
> Hacer *figura.* Es tener autoridad y representación en el mundo.
> Hacer *figuras*. Frase que significa hacer meneos y ademanes ridículos e impertinentes. Lat. *Gesticulari.*
> HACER SU OFICIO. Cumplir con el ministerio que se tiene, ocuparse atentamente en lo que está a su cuidado…
> HACER SU PAPEL. Cumplir con su cargo y ministerio, o ser necesario para alguna cosa.

Se fabrica y forma a la *mujer*, al *hombre*, dándoles la "figura, norma y traza que debe[n] tener". Son producidos, creados nuevamente, desde el doble hecho *natural* (que *es* poquísimo y hace *valer* tanto) de la *persona genital*. Son *estados* de *im*perfección que se alcanzan tras un aprendizaje, tras una doma, porque nos enseñan e industrian a ser *hombre*, o *mujer*, como en halconería, desbravándonos. Son meras imágenes. Son oficios, cargos, ministerios forzosos. Son fingimiento, representación, teatro grave y ridículo.

2. c. 2. Armar

El *hombre* y la *mujer* se arman. A la *mujer* y al *hombre* los arman. Mira:

> ARMAR. Vale apercibir las armas necesarias para no ser ofendido de los enemigos y poderles acometer y hacer rostro. (…) 9. Armar en el juego, es hacer trampas componiendo los naipes a su modo. 10. Armar la ballesta, aprestarla para poder tirar. 11. Armar un bajel para navegar es aprestarlo de lo necesario (Cov.).
> ARMAR una casa, choza, barraca, tienda, etc. Es levantarla, o formarla de madera para vestirla después de tierra, piedra o ladrillo… (*Aut.*)

Armarse como *hombre* o *mujer* significa, pues, abastecerse de pertrechos, y construirse un sostén, en un mundo que no tolera otra cosa. Pero es también, y sobre todo, fullería.

3. El eterno masculino / la *illusio* viril

3. a. Introducción

No hay, afirma Elisabeth Badinter[51], "eterno masculino", sino "*illusio* viril". Entro en esto.

Uno interpreta, lo hemos visto, al hombre, en una representación obligada, forzosa. Antes de irme con Peter Pan, con Adonis, con el Cid mozo, con el Burlador de Sevilla, con don Quijote, con el Cristo, y ver qué tienen y qué no quieren o no pueden tener ellos de *hombres cabales*, conviene dar las señas de lo viril. Las buscaré, primero, en Príapo, y luego en las máscaras con bigote de la *Commedia dell'arte*. Es verdad que no puede hablarse de masculinidad, sino de "masculinidades"[52], cada una de las cuales se forma en el cruce de una historia personal con la historia universal. El hombre que presento es grotesco, esquemático, un modelo extremo. Cargo, quizás, la mano, pero la caricatura ayuda a pintar lo que mis seis personajes rehúyen o no, y no.

[51] Badinter (1993: 17 y 19).
[52] Burin y Meler (2000: 124).

3. b. Retrato robot del caballero

Retrato robot es el que dibuja la policía del forajido. Yo voy a esbozar uno de este caballero que "se busca", que "falta" (*wanted*).

3. c. Retrato del caballero como robot

> *robot*. 1. Palabra de origen checo con que se designa un muñeco mecánico capaz de ejecutar acciones propias de un ser animado. 2. (…) AUTÓMATA. 3. Se emplea también con el significado de "pelele", persona que actúa mandada o inspirada por otra.[53]

Inscritos (M/F) en el sistema sexo/género, somos poco más que máquinas. *Robota*, en checo, significa "servicio obligatorio", y es pariente del alemán *arbeit*, "trabajo".[54] Son muchos, ciertamente, los trabajos que hay que pasar para llegar a ser (todo) un hombre, y todos implican renuncias, sometimientos, servidumbres.

[53] María Moliner, *Diccionario de uso*…
[54] Onions.

3. d. Hombres con atributos (1): Príapo

Delante del Príapo que decora una pared de la *casa dei vetti* de Pompeya Raffaele Pinto[55] nota su miembro gigantesco, "los frutos de la tierra" que brotan a su sombra y su "bolsa de dinero", signos que, asociados, establecen una "relación directa entre la sexualidad masculina y el patrimonio" y señalan hacia "la figura del 'pater familias"'. El diosecillo resume, afirma, al hombre antiguo. El *pater familias*, tan decente y respetable, se asustaría oyéndose igualado a don Tieso. Es, me parece a mí, Príapo, no tanto su retrato exacto como su doble esperpéntico. Así se ve uno en los espejos deformadores del callejón del Gato. Así se ve uno desde el otro lado de las cosas.

Príapo es feísimo. Lo estropeó Hera en una Visitación al revés, palpándole a Afrodita la barriga hinchada con manos envidiosas. Cuando lo echó al mundo, la señora del amor, horrorizada ante la enorme cosita de su bebé, lo abandonó en el monte. Príapo se crió rústico, y presidía el cortejo de su padre, o padrino, Dioniso, haciendo alarde de su virtud más sobresaliente.

Príapo engorda los rebaños de cabras y ovejas, y los enjambres de abejas[56], y guarda los huertos y las viñas, espantando los pájaros con su pinta, jaleando a las plantas con la magia simpática de su verga. Atiza, pues, la fecundidad de ganados, panales y jardines.

Príapo monta indiscriminadamente. Hasta habría violado a Vesta, Virgen patrona de los hogares, de no haberla despertado de su siesta, muy a punto, el rebuzno de un asno.[57]

A Príapo lo dibujan a menudo con una podadera en la mano. De hecho, Robert Graves, en *Los mitos griegos*, traduce su nombre como "podador del peral".

---

[55] Pinto (1997).
[56] Pausanias, IX, 31, 2.
[57] Ovidio, *Fastos*, VI, 319 ss.

Por pereza (¿o con gran tino?) simplificaron muy pronto al dios envarado, y hace sus veces su pudendo. Durante los misterios báquicos lo sacaban en procesión con mucha pompa, y él asomaba su cabeza ciega, vanidosa y risueña por entre los jardines en miniatura. Su culto, aquí, se confunde con el de Osiris, y con el de Adonis, dos divinos emasculados. En efecto, Isis recogió y enterró todos los pedazos de su hermano Osiris, menos su falo. Es un Osiris incompleto el juez de los infiernos, pero el trozo que le falta anima el principio de todas las cosas. En cuanto a Adonis, lo mató un jabalí. Típicamente, el cochino montés hiere al héroe "en el muslo". Dicen "en el muslo" por melindre. Reliquia de Príapo, de Osiris o de Adonis, la higa ("una manera de menosprecio que hacemos cerrando el puño y mostrando el dedo pulgar por entre el dedo índice y el medio") defiende del mal de ojo y de la fascinación (Cov.).

La torpeza (en todos los sentidos de la palabra) de su representación, el universo teatral que lo acoge (un mundo de máscaras donde nacen la tragedia, la comedia y la sátira), permiten entender a Príapo como caricatura bufa de la masculinidad, vaso de sus ridículas esencias. El falo, su reducción última, remite a la importancia literal (Freud) o simbólica (Lacan) del aparato, algo que además se ve reforzado por otro elemento de su iconología (y del origen de su apellido), a saber, la podadera que empuña (sugiere lo que, si le faltase, lo anularía). Además, plantaban en tierra y mimaban su herramienta magnífica (¿o era la de Osiris?), y gracias al vigor de ésta prosperaba todo. Acaso es también el monstruo lo que el postmodernismo llama "simulacro, pastiche, masquerade"[58] del varón perfecto.

[58] Fuller (1997: 16).

Su *vita* es ejemplar, y puede leerse, desde luego, como "parodia"[59] del proceso que convierte a uno en hombre, tal y como lo describen Elisabeth Badinter[60], María Asunción González[61] o Mabel Burin e Irene Meler[62]. Molestado en el vientre de su madre, y separado inmediatamente de ella, sin haber podido amorrarse a su teta, Príapo se ahorra la "protofeminidad del bebé humano"[63] y, como consecuencia (puesto que no necesita desprenderse de un aspecto femenino del que carece), la iniciación traumática al mundo varonil[64]. Príapo crece en el séquito de Dioniso, dios de género ambiguo. Allí, entre sátiros y silenos y sacerdotes castrados, se sometería a "la pedagogía homosexual"[65] que es una fase obligatoria en el aprendizaje de la virilidad. Superado el curso, pudo dedicarse a las hembras como objeto único de sus apetitos.

Una nota: más que Príapo, ¿revelará al hombre el priapismo, endurecimiento taciturno y doloroso del pene que ni ha movido pasión alguna ni encuentra desahogo?

Otra: la higa, que nos salva de la alucinación (alucinar "es como adivinar una cosa, que ni se sabe ni entiende bien, al modo del que entre dos luces, o de la tarde o de la mañana, viendo una cosa le parece otra de la que es" [Cov.]), del aojo, del engaño, del "fascino", ¿no sirve al varón de reconfortante chupete, asegurándolo en su masculinidad?

[59] Fuller (1997: 23).
[60] Badinter (1993).
[61] González (1998).
[62] Burin y Meler (2000).
[63] Badinter (1993: 68).
[64] Badinter (1993: 93 – 101).
[65] Badinter (1993: 101 –111).

3. e. Hombres con atributos (2): las partes rabudas de la *Commedia dell'Arte*

3. e. 1. *Commedia improvvisa* o *all'improvviso*

La *ausencia de texto* marca a estas comedias, improvisadas, y no "premeditadas", "distendidas" (puestas "por extenso", "di parola in parola") o "sostenidas", pues se dicen y hacen de memoria. El *canovaccio* (la espina repelada del argumento en un folio), los *lazzi* (viejas gracias, acrobacias gimnásticas o verbales, comodines que salvan los momentos más apagados de la representación), los *generici* ("esqueletos de personaje, fantasmas de tipos cómicos, partes"[66]) y, sobre todo, la práctica cotidiana, les sirven de muletas. Apoyadas en ellas, corrían y aún echaban a volar aquellas "bellísimas, difíciles, peligrosas empresas"[67].

3. e. 2. Comedia de nadie

No sólo falta el texto: tampoco tienen Poeta, padre o madre seguros. Engendrada y parida sobre la marcha, echa a andar con el Prólogo y muere con los aplausos o pitos finales, y es hija bastarda de todos los comediantes que la representan.

3. e. 3. *Jouer du Masque* o *Teatro delle Maschere*: *le parti*

Arman la máscara, junto con el rostro contrahecho (las narices de pega, el extravagante bigote, la barba postiza...), el traje, los atributos (el falo, la paleta, el puñal, la cesta de mimbre, la joroba), el acento y giros peculiares de su habla, sus acciones y gestos, todo cuanto señala al personaje como *tipo*, como *universal*, reduciéndolo a su meollo, eliminando su individualidad, haciéndolo inmediatamente reconocible (¡Ah, ahí sale Arlequín!).

---

[66] Tessari (1981: 90 – 91).

[67] Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (1699), ed. A. G. Bragaglia, Florencia, Sansoni, 1961, pp. 159 – 162. En Tessari (1981: 140).

Es, por ello, la máscara lo contrario al *Yo* que el Renacimiento había inventado. Detrás de sus máscaras, a través de ellas, transformados en ellas, los actores repentizan la comedia.

Teatro *enmascarado*: teatro de *partes*… Cuando la gente *dell'Arte* comentaba su *mester* acostumbraban a emplear la voz *parte*[68]. Así, las distintas *partes* titulan los capítulos tanto del libro de Pier Maria Cecchini, *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita* (Padua, 1628)[69], como del de Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (Nápoles, 1699)[70]. Y sí, como dice ahí este último "a ciascheduno nella comedia" le toca "la sua *parte*"[71].

Se ha pensado (*diz* la postmodernidad, *diz* Judith Butler, que el género es un "*arreglo 'performativo*'", un "*desempeño cuasi teatral*"[72], "*simulacro, pastiche, masquerade*"[73], pura "*ilusión*"[74], "una *parodia* (…) *una imitación sin origen*"[75]. Me disculparán, entonces, que elija las máscaras "con bigote" de la *Commedia dell'Arte* para tantear en ellas, repartidas, diversas masculinidades.

En cada representación de la *commedia dell'arte* se improvisaba, si no el mundo, un mundo nuevo. De sus máscaras masculinas, aunadas, se saca, casi casi, al hombre moderno. A la vez, toda máscara remite a lo universal, en ella nos vemos alambicados. En efecto (y dale con la jerga de botica, la de los alquimistas), en la máscara encontramos nuestra sublimación: "La maschera si permette di isolare in un contesto il suo portatore, renderlo assoluto (...) esimiendolo della normalità."[76]

---

[68] Era "il termine piú consueto al vocabolario dell'Arte" (Tessari, 1981: 80).
[69] En E. Petraccone, ed., *La Commedia dell'Arte*, Nápoles, Ricciardi, 1927.
[70] Ed. A. G. Bragaglia, Florencia, Sansoni, 1961.
[71] Andrea Perrucci, *opus cit.*, pp. 194 - 199. Citado en Tessari (1981: 144 - 145).
[72] Burin y Meler (2000: 43).
[73] Fuller (1997: 16).
[74] Fuller (1997: 21).
[75] Fuller (1997: 23).
[76] Padovan (2000: 15).

La máscara es ambigua, refiere a lo que somos y a lo que no somos, a nuestras luces y sombras:

> "La maschera è dunque immagine di ciò che è e di ciò che non è; del *presente* e dell'*assente*; del mondo che conosciamo e al quale apperteniamo, e dell'*incognito*, o del *vuoto*, che temiamo, ma da cui sovente siamo magneticamente attratti e incuriositi."[77]

También, a lo que fuimos en un momento inicial, en el principio de las cosas: su función "non era di modellare un qualsiasi personaggio inventato, bensì di evocare qualcuno che una volta era stato".[78] De ahí que Pierre Louis Duchartre[79] iguale la máscara al alma, al *animus*, al aliento vivificador que despierta (recuerda) en el barro al primer hombre.

Su "ripetitività"[80], junto con su "netta e immediata distinguibilità"[81], acercan la máscara al mito. No en vano aparecieron, antes que en los escenarios, en la misa. Conserva algo, entonces, de sus orígenes religiosos: "rappresentare (*re-ad-praesentare*: ri-presentare, ri-proporre) nel senso rafforzato di 'evocazione', ossia del 'richiamare fuori' dall'oltremondano gli spiriti *ctoni*"[82].

Pertenece (participa en ellas desde sus comienzos, las funda) tanto a la tragedia como a la comedia, a lo serio y a lo ridículo:

> "…strumento '*alto*' – e '*sacro*' --, '*basso*' – e '*laico*' – (...) consacra – rito, religione, teatro "alto" classico, tragico-; o dissacra – Carnevale, teatro 'basso' comico e popolare…"[83]

---

[77] Padovan (2000: 13).
[78] Cita a Karol Kerenyi, *Miti e misteri*, tr. It. Boringhieri, Turín, 1979, p. 446. En Padovan (2000: 46).
[79] Duchartre (1966: 42).
[80] Padovan (2000: 91).
[81] Padovan (2000: 16).
[82] Padovan (2000: 46).
[83] Padovan (2000: 15 – 16).

Poco a poco va volviéndose accesible, familar (cuando nos abismaba, primero, a lo *unheimlich*), tolerable, inofensiva.[84]

Máscaras (todavía no personajes) son las partes de la *Commedia dell'Arte*. Componen cada máscara la careta, el traje, los gestos, el dialecto, los repertorios de *lazzi* (escenas cómicas) y tiradas (discursos). La máscara, así entramada, distancia. La máscara nos cita desde el otro lado del espejo, desde el teatro, desde la magia, desde los sueños. La de la *commedia all'italiana*, tosca deformación de lo que podemos ser, propicia la catarsis mediante la carcajada.

Gl'innamorati

Andrea Perrucci otorga "il primo luogo alle *parti* degl'innamorati, che rappresentano *grave* ed in lingua toscana o perfetta italiana"[85]. No gastan máscara *gl'innamorati*, el chico y la chica, que hacen las únicas partes "graves" de la comedia. Es lógico: todo en la pieza conduce a su boda, empujando la rueda de las generaciones, garantizando la reproducción de los apellidos. Por eso descubren el rostro, van "decentemente vestiti e galanti" y hablan "la lingua perfetta italiana con i vocaboli toscani" que adornan con "le figure e tropi della retorica"[86]: con eso se proponen como modelos *naturales*, *humanísimos*, exigen que los imitemos, nos conminan a calzar sus zapatos, a seguir su mismo destino, el único aceptable, el del fructífero matrimonio. Ahí no valen bromas.

Le parti di padri

Entre las *partes ridículas*, que son todas las demás, trae "le *parti* de' vecchi", que es como decir "le *parti* di padri", entre las cuales cita a Pantalone, mercader veneciano, al "dottore" Graziano de Bolonia, o a los napolitanos Tartaglia, Cola, o Pasquariello.[87]

---

[84] Padovan (2000: 94).
[85] Andrea Perrucci, *opus cit.*, p. 163. Citado en Tessari (1981: 80).
[86] Andrea Perrucci, *opus cit.*, pp. 163 - 166. En Tessari (1981: 143)
[87] Andrea Perrucci, *opus cit.*, pp. 194 – 195. En Tessari (1981: 80).

Pantalone

Pantalone es el *Magnifico*, el Mercader de Venecia. Es el *primo vecchio* de la comedia. Habla el dialecto de la *Serenissima*. Su nariz, sus babuchas, su gorra, vagamente orientales, apuntan al *ghetto*, hacia Shylock. De rojo y negro, y con una "barbetta caprina puntuta", repite al diablo.[88] Del cinturón le cuelgan una daga y una bolsa de monedas. Por si el puñal y el saquito no fueran indicadores suficientes de su virilidad priápica, pinta (sus pantalones no lo disimulan) un miembro enorme y despabilado. Es celoso con su hija y con su dinero, y con frecuencia saca el puñal, amenazando a quienes quieren robarle las niñas de sus ojos. Viudo, babea por la criada. A sus hijos (sean chico o chica) procura casarlos donde multipliquen su hacienda y su apellido. Nunca acierta, y todo ocurre para enmendar su error y que triunfe Amor.

Salía en la *fábula atelana Pappus*, "vecchio laido", viejo verde de hazañas coloradas, el tatarabuelo de Pantalone. *Il Magnifico* tiene la bragueta abultada, y las napias y la barba y los bigotes puntiagudos, y daga, y talego (escroto postizo): es el *falóforo* por excelencia. Es Pantalone, como otros *padres* de la *Commedia all'italiana*, viejo rijoso. Una de las dos *enamoradas* suele ser hija suya, y en alguna comedia pelea con los galanes mozos por la segunda, Isabella o Flaminia (y pierde siempre). Otras veces, en matrimonio arreglado, es su prometida (pero nunca prospera el casamiento). Si en alguna ocasión lo vemos ya desposado con ella, se descubrirá su impotencia, y la unión se anulará y corregirá. Por lo común no pasa de salivar detrás de Franceschina, la criada, y pellizcarle el culo (alguna vez consiente el autor que goce de ella). En una persigue a una actriz. En otras piezas, en fin, es putero. El incesto (con su hija, con su sobrina, con su ahijada) se amaga (pero nunca acierta a herir) aquí y allí: se hace el ademán, se finta, pero el accidente queda en divertido susto.

Falóforo, barbado, armado, empresario, padre, rijoso, tacaño: en su *persona* Pantalone por poco no junta al varón terminado. Lo completan las demás máscaras masculinas.

---

[88] Penso (2000: 120).

Il Dottore

Médico, abogado o notario de Bolonia, un engolado, gordo, con toga y anteojos, es el *secondo vecchio* de la *commedia*. Es, también él, padre. Es el *otro* padre. Según el oficio que tenga, representa el control de los cuerpos, o la Ley. Su pedantería, el empaque de su oratoria y de sus ademanes, enfatizan su acceso privilegiado a la Academia, y a la Palabra.

Zañata *o* Zannata

"Le *parti* degli Zanni" son "le *parti* piú essenziali i ridicoli"[89]. Brighella, del barrio alto de Bérgamo, y Arlecchino, de la parte baja, anegadiza, hacían al primero y segundo *Zanni*.

Brighella

Pier Maria Cecchini[90] describe a Brighella, *il primo servo* o *zanni*. Es "astuto e ingegnoso", y "spiritosamente attendi senza buffonerie al maneggio della favola". Demiurgo de plaza, listísimo, como el esclavo calvo de los antiguos, es él quien escribe, desde dentro, el guión de la comedia, haciendo y deshaciendo con sus intrigas para acercar a su amo, mozo y algo tonto, a su amiga, a escondidas y muy a pesar de sus padres, dirigiéndola hacia el final feliz. Hace a la inteligencia, a la astucia.

Arlequín

Arlecchino, el idiota, el hazmerreír, viene de los parásitos. Es "totalmente dissimile (…) rappresentando un goffo e ignorante" [91]. Pertenece al mundo inferior, de los infiernos. Lleva al cinto la paleta de los payasos (*il batocchio* o *slapstick*), que había sido el cetro del juglar y, antes, remedo de la clava de Hércules, y antes aún, su falo.

---

[89] Andrea Perrucci, *opus cit*., p. 213. Citado en Tessari (1981: 146).
[90] *Opus cit*., pp. 8 – 14. En Tessari (1981: 124 – 125).
[91] Pier Maria Cecchini, *opus cit*., pp. 8 – 14. En Tessari (1981: 125).

Funambuli Mimus lo llama el *Diccionario de Autoridades*, y es verdad que Arlequín era muy volatinero. Hace la máscara más física y carnavalesca, la más animal, es mero cuerpo, y atiende ciegamente a todas sus demandas. Otros criados famosos fueron Pedrolino y Pulcinella. Este último se convirtió, en Inglaterra, en Punch.

Brighella y Arlequín encarnan el espíritu de estas comedias, el uno con su artería, el otro con sus mamarrachadas, y por ellos las llamaron también *zannatas*.

Il Capitano

La de *il Capitano* es parte "iperbolica", un fantasma que suena mejor en español[92], aunque puede ser napolitano. Hijo del *miles gloriosus*, padre del rufián o valiente de nuestros entremeses y abuelo del guapo de nuestro romancero nuevo, militar y fanfarrón, y cobarde. Lleva escopeta, o espada. En algunas ilustraciones, que calcan *lazzi* de la *commedia all'improvviso*, se mete el sable por entre las piernas simulando una tercera, central.

L'innamorato, Pantalone, *il Dottore*, Brighella, Arlequín, *il Capitano*: la suma de estas partes, que son las principales de las masculinas, da, aproximadamente, al hombre moderno. Cuenta, y ve agregando:

La bragueta abultada de Pantalone, y su cuchillo, la *paletta* de Arlequín, el estoque (o la escopeta) del Capitán, la jeringa descomunal con que unos y otros amenazan con visitar el ano de sus enemigos: por doquier el falo, hinchado de incontinencia y de saña. Luego están el talego del Mercader de Venecia, su hacienda mueble, segundo escroto fecundador, y las gafas y la toga y la prosopopeya del *Dottore*, *attrezzos* de estudios que lo invisten de autoridad, y su panza, que es como la hucha de sus bienestares, y el talento del *primo zanni*, y las burradas salvajes del *secondo*. Está, por último, la ingenuidad del galancete, el hombre a medio hacer que sólo ingresará con pleno derecho en la sociedad de los varones al final de la obra, tras su matrimonio.

---

[92] Pier Maria Cecchini, *opus cit.*, pp. 8 – 14. En Tessari (1981: 126).

3. e. 4. La *Commedia dell'Arte* como metáfora

En verdad "il Teatro (…) in un certo senso è sempre mascherato".[93] Propiamente, sin embargo, sólo la *Commedia dell'Arte* se presenta como *jouer du Masque* o *teatro delle Maschere*. La *parte* o *máscara* "non tende al *unicum*, ma al *topos*, non all'irripetibile, bensí al *generico*"[94], y eclipsa, está dicho, el *yo*. En la *Commedia all'italiana* se fue convirtiendo, poco a poco, en "emblema, símbolo", y en el proceso se produjo "l'estraneazione dell'uomo-portatore", la "construcción del *personaje* como *tipo*"[95], su transformación en caricatura, abstracción[96]. La "repetitividad y (…) especialización de cada papel" garantizaba su "reconocibilidad": ahora bastaba ver el hábito, conocer "sólo su *nombre* para saber qué va a decir [y a hacer] la Máscara"[97].

Yo creo que la *Commedia dell'Arte* me sirve bien como metáfora para comprender la *parte* del *hombre*. Primero, porque precisamente el hecho de que sus *máscaras* sean rígidas es lo que las vuelve rompedizas. Ciertamente las *máscaras* (entendidas a la letra) *sujetan* al actor. Las interpretan ayudándose de un *canovaccio* (aquel argumento abreviado, puesto en una hoja), de *lazzi* (el repertorio de donaires orales y físicos que desmenuzaban la técnica global de su *actio*) y de *generici* (su *parte* abocetada). Sin embargo, el *canovaccio*, los *lazzi*, los *generici*, no son camisas de fuerza, sino muy anchas, y los actores improvisaban la comedia sobre un *texto ausente* que está en su esencia.

Lo mismo nosotros. Nos aprieta la *máscara* del *hombre*. Nos someten o, como se ha dicho en Aragón, pensando en la Ley, nos *jus*meten. Nos guían, para *hacer* nuestra *persona*, un *canovaccio*, *lazzi*, *generici*. La comedia que hemos de *re*-presentar la han dicho, y hecho, innumerables veces, pero no está escrita en ninguna parte. Es, sí, *jouer du masque*, pero también es *commedia improvvisa* o *all'improvviso*.

---

[93] Momo (2000: 3).
[94] Tessari (1981: 87).
[95] Padovan (2000: 65).
[96] Padovan (2000: 68).
[97] A. Momo, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Venecia, Marsilio, 1992, p. 10. Citado en Padovan (2000: 91).

Las mismas *artes* que nos encierran dentro de la *parte* pueden servirnos para interpretarlas con alguna libertad.

3. f. Detrás de Perico

He querido hallar al *hombre* (pillarlo), copiado, en Príapo, y en las máscaras de la *commedia dell'Arte*… Puesto que la masculinidad es un postizo, *persona* que uno ha de aprender, mal que bien, y a la fuerza, a interpretar, farsa, ma(marra)chada (la voz "mamarracho" viene "de 'moharrache', palabra de origen árabe, a través de 'momarrache', formada por influjo de 'momo', gesto…"[98]), caben muy bien aquí, por tener tanto de teatral, de esperpéntico, Príapo (se crió y vivió en en la compañía de Dioniso, que fue la farándula original), y Pantalone con los de su compañía (pusieron de nuevo a andar a la comedia, que renqueaba desde que se terminó la edad antigua). Sirven, en fin, de ejemplos, precisamente por ser exagerados, y es que la masculinidad sólo puede dibujarse con trazos gruesos.

[98] María Moliner, *Diccionario de uso*…

4. Virilidades averiadas de los seis

> MUECA. "El gesto o ademán que se hace con el rostro o cuerpo. Díjose de la voz antigua Moca, que significa burla. Lat. *Gestus. Gesticulatio*…" (*Aut*)

Muecas (la palabra pega: por su orígen está emparentada con lo ridículo, por su significado apunta a lo teatral) de lo masculino son la afición a hacer junta (a amontonarse) con otros de su sexo, la violencia más o menos ritualizada, y el temor, el asco y el odio (y el deseo grueso) hacia la mujer, entendida como lo Otro que el hombre intuye que fue también érase una vez y que rechaza ser, y manifestados de maneras muy diversas. ¿Mediante qué *muecas* manifiestan su incomodidad, sus desasosiegos, sus contradicciones, Peter Pan, Adonis, Rodrigo, don Juan, don Quijote, el Cristo?

Ninguno de los seis personajes es un varón perfecto, pleno. La masculinidad de todos ellos está muy agrietada. Tienen todos enfermo el género (y el sexo, y el deseo). Padecen, eso sí, síndromes distintos. Empleo la palabra "síndrome" muy aposta, porque remite a dos campos semánticos que nos incumben, el de la medicina y el de la semiótica: un síndrome es un conjunto de síntomas, y también de signos. El síntoma indica una patología; el signo es y no puede ser la realidad.

¿Qué tienen de hombres? ¿De qué carecen, que no llegan a serlo? A todos les falta lo que los ha traído a este trabajo: no quisieron, o no pudieron, crecer. A eso iré luego, más despacio. Ahora los trato, en sus demás trastornos, de uno en uno.

Es verdad que Peter Pan era un "pobre pequeño mitad y mitad", que estaba "entre esto y lo otro". Que, en el teatro, solía (y así debe ser) hacer su papel una actriz. Que es la destilación, no sólo, como escribió Barrie, de los cinco chicos de los Davies, sino también de otros nenes, y otras nenas, con quienes se divirtió el autor. Que no es el chaval de Disney, el efebo cuyas mallas mareaban a Terenci Moix, sino un bebé que se escapó volando a los

Jardines de Kensington cuando sólo tenía una semana y para el cual no pasó un día más (los alemanes asignan al niño, *kind*, el género neutro). Que ni siquiera sabe jugar como los demás niños. Que lo define, precisamente, su voluntad de no convertirse nunca en un hombre. Con todo, el País de Nunca Jamás (creación, invención, fábrica suya) es un paraíso de chicotes... Peter es un pandillero. Andan con él los Chicos Perdidos, y luego los hermanitos de Wendy. Las otras dos tropas, la de los salvajes y la de los bucaneros, son clubs igualmente exclusivos, sólo para caballeros. Están, sí, Campanilla y la princesa india, que lo cortejan (las sirenas no cuentan, las excluye su extrañeza), y estará Wendy, que llegará para feminizar su universo, y querrá sacarlo de esa *vida* que él escribe, en la cual él se escribe. Pero él las evita, y las olvidará. En sus juegos hace de cazador, de guerrero. Despacha con su espada a Garfio y a sus piratas, y hay un momento en el que anhela su propia muerte ("…*to die will be an awfully big adventure*…").

Adonis es un "*chico*" "tonto" (467) y "travieso" (344), un "pobre bobo"(578). Las ninfas son menos que él. No es del todo (no es todavía, ni quiere serlo jamás) un hombre (9). El amor carnal de Venus lo vuelve vergonzoso, lo llena de espanto, y de escrúpulos (y lo terminará).

El Cid adolescente tiene miedo de la mujer, la encuentra abominable. Le da horror su esposa nueva, doña Jimena, tan brava. Y, cuando le daban a la Saboyana para sus placeres, él la chulea, pasándosela a su señor, el rey. Son fallas en su hombría que no puede soportar. Para apuntalar su difícil virilidad traduce su timidez, su apocamiento, en misoginia, se rodea de los de su mesnada y ataca con su espada embotada (todavía no es la Colada, ni la Tizona, éstas las ganará en otro cantar, pasadas ya sus mocedades, cuando sea, como le tocaba, esposo y padre) a moros y a cristianos.

El doctor Marañón hablaba de la "indecisa varonía" del Burlador de Sevilla[99], de su carácter indeferenciado, adolescente. Era don Juan "un pobre medio-hombre".[100] Contrastaba su promiscuidad con su esterilidad. Lo pintaba carilampiño, imberbe: un rapagón afeminado. Al mismo tiempo el Tenorio es típico. Va siempre con Catalinón, que dobla como Pepito Grillo y alcahuete de su amo. Mató a don Gonzalo de Ulloa, el padre de una de sus desgraciadas. Sigue al pie de la letra los deberes del aprendiz de hombre: cacarear, jugar, burlar, putañear. Pero no pasa de estas muchachadas.

Observando lo suyo con Aldonza Lorenzo, Helen Deutsch[101] diagnosticaba la impotencia y el "carácter pasivo-femenino" del caballero manchego. De sus vacilantes deseos me ocuparé después. Adelantaré nada más que don Quijote es el charlatán, el saltimbanqui de su amor: "don Quijote enamorado" es la máscara que él saca a la plaza, pero que representa sobre todo para sí mismo. Sucede igual con los demás aspectos de su ejercicio: él hace de caballero, y si necesita que su parte sea pública, que los otros lo reconozcan como tal (por eso le tranquiliza, en la segunda parte, descubrir que andan ya sus hazañas estampadas en los libros), es para poder creer que verdaderamente es él aquel don Quijote. Pero *hacer* al hombre cuesta sangre, sudor, lágrimas, caca. La masculinidad "es segunda, frágil y difícilmente adquirida".[102] Van algunos de los trabajos de don Quijote. Abandona su hogar, peligrosamente ablandado por su ama y su sobrina, y por su vida de hidalgo pueblerino. Es cierto que no va en banda (es de los andantes), y la primera vez sale a su mundo imaginario solo, pero a la segunda se busca escudero, aquel Sancho, un hombre acabado, redondo. Aunque reglamentada, y justa, la violencia preside sus aventuras, y en ellas desafía a otros hombres. Domina la palabra (Sancho lo ve como predicador). Se aparta, como puede, de las mujeres, que lo contaminarían.

---

[99] Marañón, *Obras Completas*, VII, 211.
[100] Marañón, *Obras Completas*, III, 79.
[101] Helen Deutsch, <<Don Quijote und Donquijotismo>>, *Almanach del Psychoanalyse*, X, 1935, citada en Gaos (1987: 53).
[102] Badinter (1993: 51).

¿Peca Jesús de masculino en algo? Su ministerio es público y, quisiera él o no, político, cosa, pues, de hombres. Iba (también él) en cuadrilla de barbudos (fuera del "discípulo a quien amaba"). Empezó con sus Doce correos, y prefirió, entre ellos, a Simón, poniéndolo de piedra fundamental de su iglesia y de portero del Cielo, y sobre todo a Juan. Después, como no daban abasto, eligió otros setenta y dos. Sin embargo Jesús quiso muy bien a las mujeres. Muchas lo acompañaban, sirviéndolo desde Galilea (*Lucas*, VIII, 1 – 3). El primer milagro de Jesús, el de la boda de Caná (*Juan*, II, 1 – 11), lo hizo por capricho de su madre. Defendió a la adúltera (*Juan*, VIII, 3 – 11). Por amor de sus hermanas resucitó a Lázaro (*Juan*, XI, 1 – 44). Antes que a su amigo había sacado de entre los muertos a la hija de Jairo (*Mateo*, IX, 18 – 19; 23 – 26; *Marcos*, V, 21 – 43; *Lucas*, VIII, 40 – 56). Habló contra la ley mosaica que permitía al marido repudiar a su mujer sin ninguna razón (*Mateo*, XIX, 3 – 9; *Marcos*, X, 1 – 12). María, la hermana de Marta, fue su Wendy: para ella sola hablaba: ella, con su fe, volvía verdaderos sus cuentos (*Lucas*, X, 38 – 42). Ella lo ungió en Betania, para luego (*Juan*, XII, 1 – 8), o fue "una mujer" (*Mateo*, XXVI, 6 – 13; *Marcos*, XIV, 3 - 9), o una ramera (*Lucas*, VII, 36 – 50). Y está, sobre todo, María Magdalena. La vemos, con otras, mirándolo clavado en la cruz, desde lejos (*Mateo*, XXVII, 55 – 56; *Marcos*, XV, 40 - 41). Siguió en procesión, con otras muchas, su cuerpo roto, y vio cómo, y dónde, lo ponían (*Lucas*, XXIII, 55 – 56). Iba sola (*Juan*, XX, 1 – 2), o con otra María (*Mateo*, XXVIII, 1 – 8), o con María la de Santiago y Salomé (*Marcos*, XVI, 1 – 8), o con otras mujeres (*Lucas*, XXIV, 1 – 10), cuando, en el sepulcro vaciado, un ángel, o dos, le chivaron que su señor había resucitado. Y a ella se le apareció Jesús ("no me toques") muy en privado, y antes que a ninguno de sus discípulos (*Mateo*, XXVIII, 9 – 10; *Marcos*, XVI, 9 – 10; *Juan*, XX, 11 – 18). De ahí que la hayan titulado "apóstola de los apóstoles", y que para los gnósticos fuera la mayor, la predilecta del Jesús, su esposa mística. Vino el Salvador (volverá el Salvador) a eso, a enseñarnos a hacernos, como él, a la vez hombre y mujer, o, mejor dicho, otra cosa que no participa ni entiende de sexos ni de géneros, que los transciende, que está más allá de ellos, que los borra. En ese Mesías andrógino creyeron san Pablo, san Agustín, santo Tomás.

IV. …que no han querido,
o no han podido, crecer…

1. Desagradecidos y desobedientes

*

> "Y bendíjolos Dios, y díjoles Dios: 'Sed fecundos y multiplicaos y henchid la tierra y sometedla…'" (*Génesis*, I, 28)
>
> "Dios bendijo a Noé y a sus hijos, y les dijo: 'Sed fecundos, multiplicaos y llenad la tierra'" (*Génesis*, IX, 1).
>
> "Cuando Abram tenía noventa y nueve años, se le apareció Yahvéh y le dijo:
> 'Yo soy Él Sadday [el Dios de la Estepa], anda en mi presencia y sé perfecto. Yo establezco mi alianza entre nosotros dos, y te multiplicaré sobremanera'" (*Génesis*, XVII, 1 – 2).
>
> "Por eso deja el hombre a su padre y a su madre y se une a su mujer, y se hacen una sola carne" (*Génesis*, II, 24).

Fue, está escrito (según está escrito), bendición, no mandamiento, que "bendecir Dios las criaturas es prosperarlas, aumentarlas, hacerlas felices, y santificarlas" (*Aut.*). Si cumplimos con Dios, y seguimos su Letra, colmando el mundo con nuestros hijos, andaremos en Su presencia y seremos *perfectos*.

Es un Dios mamporrero, un granjero mágico que facilita, y jalea, con sus Divinas Palabras, el engorde de su ganadería.

Obliga mucho, a mucho. Ahora, ¿y si no quieres esa gracia? ¿Y si te niegas a crecer, y tienes asco de la carne?

*

Los niños se han ido ahora. Están solos, en una escena doméstica, junto al fuego, Peter y Wendy. Ella remienda los calcetines de los chicos, y canta una canción romántica "que no tiene el efecto deseado en Peter. Ella lo quiere demasiado para no darse cuenta de que él no la quiere lo suficiente…"

Wendy: *¿Te pasa algo, Peter?*
Peter: [con miedo] *Es de mentirijillas, ¿no?, eso de que soy yo su padre.*
Wendy: [triste] *Oh, sí.* [Él suspira, aliviado, sin tener en consideración los sentimientos de Wendy] *Pero son nuestros hijos, Peter, tuyos y míos.*
Peter: [decidido a llegar a los hechos, que son las únicas cosas que lo confunden] *¿Pero no de verdad?*
Wendy: *No, si tú no quieres.*
Peter: *No, yo no quiero.*

(J. M. Barrie, *Peter Pan*, Acto IV)

Sólo este juego (este teatro) horrorizaba a Peter Pan.

*

Venus fatigaba a Adonis con las mismas razones que empleó Shakespeare con el príncipe de sus sonetos, solicitándole que derramase en ella su estupendo río de lecha, que fuese "pródigo" (755) con su amor y, así, dejaría en el mundo una copia que lo continuaría. Adonis no quiso. Era mozo aún, lo distraía la caza, y su *manera de amor* era otra, más pura, no carnal.

*

"*Rodrigo respondió muy sañudo contra el rey castellano:*
'Señor, vos me despossastes, más a mi pessar que de grado:
mas prométolo a Christus que vos non besse la mano,
nin me vea con ella en yermo nin en poblado,
fasta que venza çinco lides en buena lid de canpo.'
Quando esto oyó el rey fízose maravillado.
Dixo: 'Non es éste omne, mas figura ha de pecado."'

(vv. 439 – 445)

El extraño *voto* de Rodrigo, pronunciado "muy sañudo", que no tocaría a su esposa negociada hasta que no hubiese vencido en cinco lides campales, aplazando la luna de miel todo lo que podía, hasta aquel otro *cantar*, dice sus miedos.

*

Iba a casar el rey al *Burlador* de Sevilla con Isabela, a quien tenía ofendida, después de hacerlo conde.

Catalinón: *¿Al fin esta noche son*
las bodas?
Don Juan: *Sin falta.*

(III, 2780 – 2781)

Catalinón: *Vamos, si te has de vestir,*
que te aguardarán, y es tarde.
Don Juan: *Otro negocio tenemos*
que hacer, aunque nos aguarden.
Catalinón: *¿Cuál es?*
Don Juan: *Cenar con el muerto.*

(III, 2796 – 2800)

Antes irá el Tenorio a su convite con el fantasma, y al infierno luego, que al altar.

*

Don Quijote protestó: "Yo no soy casado, ni hasta agora me ha venido en pensamiento serlo..." (II, 22) Dulcinea vale como *dama* suya porque es de cuento. A Aldonza Lorenzo, que era de carne y hueso, sólo pudo amarla de lejos. Él no era "de los enamorados viciosos, sino de los platónicos continentes", y esto sólo "porque es forzoso que los caballeros andantes lo sean" (II, 32).

*

Jesús se anunció castrado del Señor, para el Señor:

> "…y hay eunucos que se hicieron tales a sí mismos por el Reino de los Cielos. Quien pueda entender, que entienda" (*Mateo*, XIX, 12).

Todos sus hijos (sus cristianos) lo serán de su *Palabra*.

*

No sólo aprieta (y ahoga) Dios. Lo mismo exige el Sujeto, en nombre de los Aparatos Ideológicos (y Represivos) del Estado (según Althusser). Y el *socius* (según Deleuze y Guattari). Y la Ley que inventó universalmente el matrimonio y la paternidad (según la antropología). Y el sistema sexo/género (según feminismos y postfeminismos).

2. Solterones

En *Hombres y padres (la oscura cuestión masculina)* Giuditta Lo Russo expone el carácter artificial tanto del matrimonio como de la paternidad.[103] Resume en primer lugar las tesis de Levi-Strauss: a través del matrimonio, entonces, se construye el parentesco, y la sociedad se funda sobre éste:

> "...El matrimonio se presenta *siempre y en todo lugar* como precisa intervención de la sociedad en el ámbito privado del encuentro entre los sexos. Este encuentro, siempre y en todo lugar, debe recibir un 'reconocimiento social [...] (en) contrato, (en) ceremonia o (en) sacramento', acompañado por sanciones de tipo legal y religioso y mantenido por diversas formas de presión social."[104]

Siguiendo a Benveniste Lo Russo explica cómo el matrimonio no "significa" para la esposa "un acto, sino un destino", el de "*mater*", que forma la palabra.[105]

En cuanto al esposo,

> "...el matrimonio [tiene] principalmente la función de unir socialmente, legalmente, un hombre al grupo biológico madre-hijos, estableciendo de esta forma el control masculino sobre la maternidad..."[106]

En efecto, a su juicio, en las sociedades primitivas, antes de que se relacionase la copulación con la concepción, no existía el concepto de "padre". Únicamente mediante el matrimonio, invención cultural, pudo el hombre integrarse en la familia.

[103] Lo Russo (1998: 140).
[104] Lo Russo (1998: 148).
[105] Lo Russo (1998: 176).
[106] Lo Russo (1998: 157).

> "Asimismo, la necesidad fundamental y general de ser incluido en el mundo de las relaciones familiares encuentra su expresión más convincente en el horror y el rechazo que la sociedad primitiva manifiesta hacia el celibato, considerado universalmente como una maldición y una desgracia."[107]

No casarse, por tanto, era inconcebible para un hombre, pues el celibato lo excluiría, lo apartaría del mundo. Lo Russo pone algunos ejemplos que da Levi-Strauss en *Las estructuras elementales del parentesco*. Entre los indios bororo del Brasil central, entre los pigmeos, entre los chukchis del reno, el soltero es una especie de apestado, un miserable peligroso y despreciable que vive aislado, en las afueras de la aldea, "un inútil, un perezoso, un vagabundo que se arrastra de campamento en campamento".[108]

Cinco de nuestros personajes son célibes (el Tenorio, tan fornicador, no puede serlo: el celibato lleva aparejada la castidad). Los seis son solterones empecinados, incorregibles. Sus aprensiones hacen tambalearse todo el edificio del parentesco. De ahí las condenas, los reproches, las mofas.

[107] Lo Russo (1998: 176).
[108] Lo Russo (1998: 176 – 177).

v. “Adiós a todo eso.”

1. Nuestra *pérdida* y *perdición*

1. a. Escisión del *yo*

"Wherever I am / I am what is missing."[109] "Dondequiera que yo estoy, / soy lo que falta." Lacan dijo: "Pienso donde no soy, luego soy donde no pienso."[110] Donde soy verdaderamente no es en el lugar del pensamiento, sino en el del deseo. "El descubrimiento de Freud podría ser sintetizado así: *cuando cae el último velo sólo hay ahí un objeto indecible*."[111] Aquello que deseo, y que no sé, ni puedo decir, porque se halla más allá del lenguaje, del otro lado. De ahí que Óscar Masotta señale "la posición lacaniana más inamovible: *la opacidad radical del sujeto*".[112] "Toda la verdad es lo que no puede decirse." [113] "La esencia de la verdad está (…) en que uno sólo puede decirla a medias."[114]

¿Cómo llegamos a eso? ¿Qué ha hecho que nos separemos de lo que somos, de lo que deseamos? Jacques Lacan lo explica con una fórmula, la que encierra la metáfora del Nombre del Padre. Yo sigo su historia, su fábula pseudomatemática, pero quitando a la mamá y al papá de la ecuación. Sucede algo (suceden muchas cosas). Algo "inaugural en la evolución psíquica" que, a la vez que permite al niño "advenir Sujeto", "establece" en él "una estructura de división psíquica (*Spaltung*) irreversible".[115] Como consecuencia de la represión queda separado "de una parte de sus representaciones"[116], "de una parte de sí mismo", y tiene lugar "el advenimiento del inconsciente"[117] creándose la *Ichspaltung* o *escisión del yo*[118].

---

[109] Strand, *Keeping things whole*. Masotta (1976: 109) encabeza su ensayo <<Consideraciones sobre el padre en '*El hombre de las ratas*'>> con esta cita.
[110] Roudinesco (1995: 399). Masotta (1976: 31) también trae la cita, que se encuentra en Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, en *La Psychanalyse*, Nº 3, 1957, pág. 70.
[111] Masotta (1976: 195).
[112] Masotta (1976: 19).
[113] Lacan (1999b: 92).
[114] Lacan (1999b: 107).
[115] Dor (1995: 115).
[116] Dor (1995: 116).
[117] Dor (1995: 109).
[118] Dor (1995: 116).

Desde ahora "el sujeto no sabe lo que dice, y con toda razón, puesto que no sabe lo que es"[119], está alienado, tiene un "carácter profundamente inesencial". Se da entonces un "eclipse", un "desvanecimiento del sujeto (*fading*)". Éste ya sólo alcanza a verse como "representación", como "máscara", como "sujeto barrado" o tachado.[120] En este sujeto escindido únicamente una parte suya, la del sujeto del inconsciente, dice su deseo: he ahí el sujeto del deseo: sólo allí Ello habla de él. Por eso "la verdad del sujeto (…) sólo puede decirse a medias".[121] Su discurso ya…

> "…sólo puede ser un discurso de apariencias con respecto a la verdad de su deseo. (…) El 'Yo' ('*Je*') del enunciado (…) tiende a ocultar cada vez más al sujeto del deseo. (…) Allí comienza un desconocimiento total de lo que él es desde el punto de vista de su deseo."[122]

"El drama del sujeto en el verbo es que allí experimenta su falta de ser".[123] Se trata pues del sujeto en "su inefable y estúpida existencia"[124], "atrapado en las redes del lenguaje y que no sabe lo que dice"[125]. Justo ahora que termina de hacerse sujeto deseante su deseo quedará para siempre insatisfecho.[126]

---

[119] J. Lacan, *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, libro II, 1954-1955, seminario del 25 – V – 1955, París, Seuil, 1978, p. 286. En Dor (1995: 144).
[120] Dor (1995: 122 – 124).
[121] Dor (1995: 135).
[122] Dor (1995: 139).
[123] J. Lacan. <<Remarque sur le rapport de Daniel Lagache: Psychanalyse et structure de la personalité>> (1960), en *Ecrits*, París, Seuil, 1966, p. 70. En Dor (1995: 140).
[124] J. Lacan, <<D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose>>, en *Ecrits*, París, Seuil, 1966, p. 509. En Dor (1995: 142).
[125] Dor (1995: 142).
[126] Dor (1995: 108 – 109).

1. b. Lo *real*

Jacques Lacan corrigió "lo *real*". "Lo real tiene (…) que ver con lo que se denomina realidad, pero designa un punto de la misma que escapa o resiste a la simbolización de ésta."[127] "Lo real es precisamente el afuera de lo simbólico, lo que está excluido, forcluido." Ahora bien, esto…

> "…forma parte de una subjetividad (…) y por consiguiente no desaparece enteramente sino que se transforma y vuelve a aparecer en otra parte. *Lo real es el nombre de esa 'otra parte'* y es necesario suponerlo para explicar las manifestaciones patológicas de la psicosis, las alucinaciones enunciadas por el sujeto pero como procedentes de otra parte. Al igual que la represión se verifica en el retorno de lo reprimido, los significantes que han sido forcluidos, rechazados de lo simbólico, encuentran su verdad en el retorno en lo real en forma alucinatoria. *Lo que está forcluido de lo simbólico reaparece en lo real.*"[128]

En la *tópica* que instauró Lacan, "bajo la categoría de *lo real* se introducía lo que Freud había llamado *realidad psíquica*, es decir, el deseo inconsciente y sus fantasías conexas". Lacan añade a esto "una idea de morbidez, de 'resto' o de 'parte maldita'" tomada de Bataille.

> "De donde una formidable torsión. Allí donde Freud construía una realidad subjetiva fundada en el fantasma, Lacan pensaba una realidad deseante excluida de toda simbolización e inaccesible a todo pensamiento subjetivo: sombra negra o espectro que escapa a la razón."[129]

[127] Porge (2001: 117).
[128] Porge (2001: 119 – 120).
[129] Roudinesco (1995: 319 – 320).

Judith Butler, desde Lacan, afirma que…

> "…el deseo de persistir en el propio ser exige someterse a un mundo de otros que en lo esencial no es de uno/a (...) Sólo persistiendo en la otredad se puede persistir en el 'propio' ser. Vulnerable ante unas condiciones que no ha establecido, uno/a persiste siempre, hasta cierto punto, gracias a categorías, nombres, términos y clasificaciones que implican una *alienación primaria e inaugural* en la socialidad."[130]

Su derrota, sin embargo, deja un "*residuo inasimilable*, una *melancolía* que marca los límites de la subjetivación".[131] Es otra vez lo *real*, todo aquello que "nunca llega a estar disponible para la subjetivación", una especie de "materia prima 'preideológica' y 'presubjetiva' que acaba habitando a la subjetividad una vez que se constituye como tal".[132]

[130] Butler (2001b: 39 - 40).
[131] Butler (2001b: 40).
[132] Butler (2001b: 136).

1. c. Castrados

Para Lacan la *castración* lleva a "conformarse con lo que uno no es, con lo que uno no tiene, con lo que uno no puede ser", a aceptar que nos acabamos, "y que algo crucial ya se ha perdido para siempre, y no puede recuperarse"[133]: el figurado capón debe "abandonar el sueño narcisista de una autosuficiencia absoluta y someterse a la perplejidad original"[134].

[133] Bronfen (1998: 20).
[134] Richard Boothby, *Death and Desire. Psychoanalytic Thoery in Lacan's Return to Freud*, Nueva York, Routledge, 1991, p. 149. En Bronfen (1998: 20).

1. d. Lo abyecto

Tanto en *Bodies that Matter* (1993) como en *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (2001) Judith Butler quiere "reconsiderar la teoría de la esencia performativa del género" que había elaborado en *Gender Trouble*. Allí había explicado cómo "la interpretación [*performance*] del género produce la ilusión retroactiva de que existe un núcleo interno de género". Ahora añade que dicha *interpretación* "acaba organizándose a través de ciertas formas de *negación y repudio*".[135] Se trata de una verdadera "*economía* del repudio"[136] que obliga al sujeto a encerrarse dentro de lo que puede, o debe, ser, levantando murallas que lo guarden de lo que no puede, ni debe, ser.[137] Sin embargo, esa posición, o postura, abyecta, que rechaza ahora, que ha apartado, no es "una identificación enterrada, dejada atrás en un pasado olvidado". Todo lo contrario: el sujeto tiene que defender "incesantemente sus fronteras", ya que aquella identificación primitiva (el dominio de lo abyecto, de lo forcluido) emerge, emerge, emerge, y debe ser "sepultada una y otra vez" mediante su "repudio compulsivo".[138]

El "*dominio*" del sujeto, su casa o señorío, está rodeado por otro de "*seres abyectos*", región invivible, inhabitable (pero la pueblan todos los que no han podido, o no han querido, *sujetarse*). Es en esta "*matriz excluidora*" donde "se forman los sujetos". Pero ese "*afuera abyecto*" "se encuentra, después de todo, 'dentro' del sujeto como su propio *repudio fundador*", obligándolo a apartar de sí aquel "espectro amenazador".[139] Judith Butler va a la letra, y al significado primero, de la palabra "abyección": "significa literalmente apartar, echar fuera". Esto apunta a la "*Verwerfung*" o "*forclusión*", operación "que funda al sujeto", estableciendo siempre "su fundación como algo frágil". Lo abyecto, entonces, queda encerrado en el inconsciente o, en la geografía lacaniana, en "el registro de *lo real*".

---

[135] Butler (2001: 159 – 160).
[136] Butler (1993: 111).
[137] Butler (1993: 114).
[138] Butler (1993: 114).
[139] Butler (1993: 3).

Entonces lo forcluido, lo repudiado, lo real, ronca, ladra, avisando al sujeto de que ahí mismo, al otro lado de la puerta, está la psicosis, su "disolución" como sujeto.[140] La identidad, entonces, es un lugar imposible, una promesa fantasmática que descubre "el carácter discontinuo e incompleto del sujeto".[141]

[140] Butler (1993: 243, nota 2 a la Introducción).
[141] Butler (1993: 188 – 190).

1. e. Nuestra *pérdida* (decía) y *perdición*

En el principio, entonces, en nuestros principios, perdemos mucho, nos perdemos para siempre. Dejamos "de tener alguna cosa, que se poseía con utilidad, provecho, gusto, o que era necesaria para algún fin, por culpa o descuido del poseedor, o por contingencia o desgracia", hay algo que desperdiciamos, disipamos o echamos a mal, ya no conseguiremos "el logro de lo que ansiosamente" deseamos, o amamos. Hemos padecido "algún daño, ruina o disminución espiritual o temporal". Desviados, andamos los dudosos caminos desbaratados y desarreglados (*Aut.*).

2. Sujetos

2. a. Shakespeareana. Sujetos

En varios momentos de su histérica obra William Shakespeare trata la condición del *sujeto*.

Mira en la *Primera parte de El rey Enrique VI*:

Suenan trompetas. En nombre del novísimo rey de Inglaterra Enrique VI, John Talbot, su capitán, rodea Burdeos:

> -- *Abrid las puertas de vuestra ciudad,*
> *sed humildes con nosotros, llamad vuestro a mi soberano,*
> *y prestadle homenaje como obedientes sujetos,*
> *y me retiraré junto con mi sanguinario poderío;*
> *pero, si saludáis ceñudos esta propuesta de paz,*
> *tentáis la furia de…*
>
> (IV, II, 5 - 10)

Somos una villa sitiada, como Burdeos. Nos tienen cercados, y nos aprietan para que abramos las puertas de nuestra ciudad libre al *Otro*, que nos quiere señorear. Si no nos humillamos ante Él, y nos hacemos sus "*obedientes sujetos*", si fruncimos el ceño y nos resistimos a su paz, la paz de los cobardes, nos asaltará, furioso, nos arrasará.

Mira en la *Tercera parte de El rey Enrique VI*:

Eduardo, príncipe de Gales, el hijo del depuesto Enrique Sexto, ha sido hecho prisionero por el traidor, otro Eduardo, de los York, pero no se somete: "¡*Habla como sujeto*, orgulloso y ambicioso York!" ("*Speak like a subject*…!" [V, V, 17]) Es que hay una *manera* de hablar el *sujeto* (y de pensar, y de desear, y de soñar, y de leer, y de escribir).

Mira en la *Segunda parte de El rey Enrique VI*:

"Nunca ha habido sujeto que anhelase ser rey / como yo anhelo y deseo ser sujeto" (IV, IX, 5 – 6). Enrique VI, descontento, se queja, que ser *rey*, ser *señor* de lo tuyo y de lo de los demás, ser *libre* (sólo él puede, en apariencia, serlo), tiene sus servidumbres, y se sueña *sujeto*, pues no hay nada más cómodo y saludable que rendirse al mundo.

Mira en *Ricardo II*:

El rey Ricardo (el Segundo) va vencido. "Por amor de Dios, sentémonos en el suelo / y contemos historias tristes sobre la muerte de los reyes" (III, II, 155 – 156). La Muerte, dice, socarrona,

> --…*desprecia su estado, se burla de su pompa,*
> *deja que tome aliento, que represente una pequeña escena,*
> *que haga al monarca, y sea temido, y mate con su mirada,*
> *lleno de sí, engreído, vano,*
> *como si esta carne que amuralla nuestras vidas*
> *fuera de bronce impenetrable, y después de seguirle el humor*
> *entra por fin y con un alfiler*
> *pincha los muros de su castillo, y ¡adiós, rey!*
> *Cubrid vuestras cabezas y no os moféis de uno que es de carne y hueso*
> *con solemnes reverencias: echad a un lado el respeto,*
> *la tradición, la forma y los ceremoniosos deberes,*
> *pues todo este tiempo me habíais confundido:*
> *yo vivo del pan, como vosotros, tengo carencias,*
> *pruebo el dolor, necesito amigos:* sujetado así,
> ¿cómo podéis decirme que soy rey?
>
> (III, II, 163 – 177)

"…*subjected thus* / How can you say to me, I am a king?" "*Sujetado así*, / ¿cómo podéis decirme que soy rey?" Esto podemos decirlo, llenos de angustia, melancólicos, todos, de nuestra suerte.

Mira de nuevo en *Ricardo II*:

Ha regresado a Inglaterra Enrique Bolingbroke, que fue duque de Hereford y llegará a ser el rey Enrique VI. El Segundo Ricardo lo había desterrado y desposeído. Ahora venía armado, querelloso: "¿Qué queréis que haga? *Soy sujeto, / y desafío a la ley.*" "What would you have me do? *I am a subject, / and challenge law*" (II, III, 133 – 134). Nos queda, entonces, alguna esperanza: puede uno ser un sujeto bravo, rebelde, un "*mal sujeto*", y no dejarse avasallar por *la Ley*.

2. b. Sujetado: alienado, abstraído, enajenado

Ya te has hecho *sujeto*. Te han *sujetado*: ya eres "de otro", has dado "a otro lo que es propio" tuyo.[142] Te has alienado, o sea, "enajenado, o vendido", has dado "a otro" mucho, "transfiriendo en él el señorío o dominio, por donación, o por venta, o por trueque": "metafóricamente" estás "abstraído, entorpecido, u olvidado" de ti. Según "el significado y rigor latino" te han tomado "violentamente y con fuerza", te han separado de aquello con lo que estabas mezclado y unido. Enajenado, has sido transportado fuera de ti, te han privado "del conocimiento y uso de los sentidos", sufres "una total conmoción y perturbación de la razón", y ni estás en ti, ni eres "dueño" de tus "acciones y operaciones naturales" (*Aut.*). Pues hacerse *hombre* o *mujer*, *padre*, *madre*, *hijo*, *hija*, nos enajena y aliena, nos abstrae de lo que somos: son éstas, creo, nuestras sujeciones mayores.

[142] "Ajeno" (Cov.).

2. c. Sujetos paradójicos

Hay un *sujeto* gramátical, y de lógica, y de filosofía, y de derecho, positivos. La voz se usa "también por la actividad, vigor, y fuerzas de la persona; y así suelen decir del enfermo muy extenuado: No hay sujeto" (*Aut.*). Pero *sujetar*, etimológicamente, dice "echar, poner (…) colocar debajo".[143] *Sujetar* es "rendir y domeñar alguna cosa" (Cov.), "someter alguna cosa a su dominio, señorío, obediencia, o disposición" (*Aut.*). "Vale asimismo afirmar, o contener alguna cosa con la fuerza" (*Aut.*). En la tauromaquia significa "mantener fija en el engaño la atención del toro, impidiendo que se vaya o que acuda a otro objeto"[144], casi ahormarlo para darle la estocada. Sujeto quiere decir lo mismo que súbdito, o vasallo. Tiene, entonces, la palabra *sujeto*, acepciones paradójicas, cosa que me sirve muy bien, por cuanto que nuestra "sujeción o *assujettissement*" es doble, y contradictoria: para "devenir *sujeto*"[145], para alcanzar nuestra "*subjetivación*"[146], para afianzarnos, mantenernos e instalarnos en ella[147], tenemos que someternos, que asumir[148] nuestra "dependencia radical"[149]. El poder no sólo domina, o doma, a los sujetos; también los forma, los produce y fabrica.[150]

[143] Segura Munguía.
[144] Seco, Andrés y Ramos, *Diccionario del español actual.*
[145] Butler (2001b: 12).
[146] Butler (1993: 34).
[147] Butler (2001b: 103).
[148] Butler (2001b: 22).
[149] Butler (2001b: 95).
[150] Butler (2001b: 29).

2. d. Althusseriana

Los Aparatos Ideológicos del Estado "aseguran el sometimiento a la ideología dominante, o bien el dominio de su 'práctica'".[151] "Lo propio de la ideología es (…) imponer" como "evidencias" todos los aspectos de tu sujeción. De este modo te *reconoces* "espontáneamente" o "naturalmente" en las *partes* que te asigna, pero este reconocimiento supone de hecho un "*desconocimiento*" radical.[152]

Según Althusser "toda ideología tiene la función (que la define) de 'constituir' a los individuos concretos en sujetos".[153] Teresa de Lauretis reescribió así la frase: "El género tiene la función (que lo define) de constituir a individuos concretos en hombres y mujeres."[154] Constituir al *hombre*, a la *mujer*: establecerlos, ordenarlos, instituirlos y formarlos, fundarlos, hacerlos, afirmarlos de manera que sean permanentes y valederos (*Aut.*).

[151] Althusser (1978: 111).
[152] Althusser (1978: 154 – 155).
[153] Althusser (1978: 154).
[154] Lauretis (1987: 6).

2. e. Interpelación

Interpelar es un "término forense" que significa "citar, avisar o dar a alguno orden para que responda" (*Aut.*). Judith Butler se apoya en "la noción althusseriana de la *interpelación*". En aquella escena "ejemplar y alegórica"[155], el policía se dirige a alguien, "¡Eh, usted", le dice, y aquél se vuelve, y en ese darse la vuelta queda atado a la ley, *sujetado*, *hecho sujeto*. "La llamada es formativa, si no performativa, precisamente porque inicia al individuo en la condición sometida del sujeto."[156] Volviéndose no sólo "sobre uno/a mismo/a", sino también "*contra* uno/a mismo/a" el sujeto queda inaugurado tropológicamente.[157] Esto quiere decir que "*la subjetivación es un reconocimiento errado o desconocimiento [misrecognition]*". La *sujeción* (la rendición) es "el precio de la subjetivación"[158], "el proceso de *assujetissement* implica una *subordinación fundacional*"[159]. Y sí, cuando eres interpelado tienes que darte la vuelta "para conquistar *un asidero de identidad*"[160], aunque ésta sea falsa. Y ahí reside una de las "producciones más insidiosas" de esta interpelación, en el hecho de que "*el sujeto está apasionadamente apegado a su propia subordinación*".[161] Sin embargo, este "esfuerzo performativo"…

> "…sólo puede *intentar* dar el ser a su destinatario: siempre existe el riesgo de cierto *desconocimiento*. Y si el intento de producir al sujeto no es reconocido, la producción misma se tambalea. La persona a la que se interpela puede no oír la llamada, puede malinterpretarla, volverse hacia otro lado, responder a otro nombre, insistir en que no se le llame de ese modo."[162]

[155] Butler (2001b: 120).
[156] Butler (1993: 121).
[157] Butler (2001b: 13).
[158] Butler (2001b: 126).
[159] Butler (2001b: 16).
[160] Butler (2001b: 122).
[161] Butler (2001b: 17).
[162] Butler (2001b: 108).

"Yo". "Chico". "Chica". Uno está "ocupado por estas voces, pero a la vez uno las ocupa".[163] Lo mismo que el "*yo*", todo lo que lo encierra (las *historias* que lo cuentan, las *partes* que hace, de *hombre* o *mujer*…) "sólo llega a existir después de ser llamado, nombrado, interpelado", queda conformado discursivamente, mediante una "invocación transitiva". Ese "nombre" dado "me precede y me excede": sin él "no puedo hablar".[164] Pero queda sitio para la resistencia: puedo desoírlo, torcer su traducción, no responder a su intimación, negarme a ese nombre, buscar tener otros, no tener ninguno, tenerlos todos.

[163] Butler (1993: 123).
[164] Butler (1993: 226).

2. f. La conciencia nos hace sujetos

<<La conciencia nos hace *sujetos* a todos.>> Judith Butler[165] titula así el capítulo 4 de *Mecanismos psíquicos del poder*. Parafrasea al vacilante principito en su monólogo más aprendido (*Hamlet*, III, 83): "Así la conciencia nos hace *cobardes* a todos." Y así es: la conciencia "impone restricciones a lo que es decible o (...) representable".[166] Todos nos hallamos apasionadamente vinculados a nuestro sometimiento.[167] Y es que "la mala conciencia *fabrica* el alma".[168] Lo que el *yo* hace es reificar y enmascarar nuestras incesantes rendiciones[169], y situarnos a "una distancia infinita" de nuestro "origen".[170]

[165] Butler (2001b: 119).
[166] Butler (2001b: 128).
[167] Butler (2001b: 79).
[168] Butler (2001b: 79).
[169] Butler (2001b: 80).
[170] Butler (2001b: 116).

2. g. Fábula fundacionalista

Siguiendo ahora a Foucault, Butler denuncia cómo, en la "*fábula fundacionalista*"…

> "…la ley produce, y luego oculta, la noción de 'un sujeto anterior a la ley' con el propósito de invocar esa formación discursiva como una premisa fundacional naturalizada que subsecuentemente legitima la hegemonía reguladora de la propia ley".[171]

Ya erais sujetos, nos dice, antes de que la ley que os ordena como tales fuera promulgada. La ley, nos dice, no hace sino confirmaros en vuestra condición natural de sujetos.

Respecto a esto, algo se puede hacer. Hay que llevar a cabo una "interrogación crítica" (trazar lo que Foucault llama "*genealogía*") de…

> "…lo que se pone políticamente en juego al designar como *origen* y *causa* aquellas categorías de identidad que son de hecho los *efectos* de instituciones, prácticas, y discursos que tienen puntos de origen múltiples y difusos."[172]

Es necesario "impugnar" la identidad, el género, el parentesco, ya que no son sino "reificaciones"[173], substancias sólo en apariencia. Se trata nada más (nada menos) de "*ilusiones fundacionales*".[174] Hay que *descreer* de ellos como algo natural.

[171] Butler (1990: 2 – 3).
[172] Butler (1990: viii – ix).
[173] Butler (1990: 5).
[174] Butler (1990: 33 – 34).

2. h. Fábrica y fabricación

La "identidad", aquello que da a la "*persona*" su "coherencia" y "continuidad", es sólo "un ideal normativo" que está gobernado por "prácticas regulatorias" culturales.[175] El sujeto "emerge (...) como 'lugar'" o como "comodín".[176] El individuo ocupa ese sitio, se pinta en ese naipe vacío. Las *partes* del *hombre*, de la *mujer*, son "un término en proceso, algo que se llega a ser, que se construye, y que no puede decirse que se origine o que tenga fin". Están siempre abiertas "a la intervención y a la resignificación".[177] Son sus "varios" y "variados" "*actos*" los que crean el género. Éste "es, pues, *una construcción que esconde* de manera regular *su génesis*", una ficción cultural que solamente es posible gracias al "acuerdo tácito, colectivo, de representar, producir y sostener" dichas *partes*, imponiendo "nuestra creencia en su carácter necesario y natural" y castigando a "quienes deciden no creer en ellas".[178] Así, la "sedimentación" de las "normas" que rigen el género produce su naturalización, su autorización, su autentificación.[179] Dices "hombre" o "mujer" y el uno y la otra son introducidos "en el dominio del lenguaje" y *hechos* "hombre" y "mujer". Pero ese *hacerse* hombre, o mujer, "no termina ahí".[180] De la mano de Judith Butler buscaremos "dónde tiene lugar la resistencia a, o en, la *formación disciplinaria* del *sujeto*".[181] Disciplinar al sujeto significa darle "doctrina, enseñanza, gobierno e instrucción" (*Aut.*). Formarlo vale darle forma, moldearlo, componerlo, armarlo, hacerlo.

[175] Butler (1990: 16 – 17).
[176] Butler (2001b: 21).
[177] Butler (1990: 33).
[178] Butler (1990: 140).
[179] Butler (1990: 140).
[180] Butler (1993: 7).
[181] Butler (2001b: 99).

2. i. Roland Barthes: Mitos y Mitologías

Roland Barthes, en *Mythologies* (1957), trata las "representaciones colectivas" como "sistemas de signos" con el fin, no sólo de "desenmascararlas", sino de "explicar *en detalle*[182]" la "*mistificación*" (mistificar es "falsear, falsificar, deformar"[183]) que atribuye a algunos hechos culturales "naturaleza universal"[184] y afirma que cierta realidad es *natural* cuando "indudablemente ha sido determinada por la *historia*"[185]. "Alcanzamos aquí el principio mismo del mito: transforma la historia en naturaleza."[186] "Para el lector de mitos (…) todo sucede como si la imagen conjurase *de manera natural* el concepto, como si el significante *diese fundamento*[187] al significado", como si lo *fundase*.[188] Así, el lector consume inocentemente (ingenuamente) el mito, ya que "el significante y el significado poseen, a sus ojos, una relación natural", de modo que el mito "se lee como un sistema factual, mientras que sólo es un sistema semiológico".[189]

Lo que logra el mito es "dar a una intención histórica una justificación natural, y hacer que lo contingente parezca eterno". El mito devuelve "una imagen *natural*[190]" de una realidad construida históricamente. "El mito queda constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: en él, las cosas pierden la memoria de que fueron fabricadas en un momento determinado." Se trata de "*un truco de prestidigitación que ha vuelto la realidad del revés, vaciándola de historia y llenándola de naturaleza*". Actúa, así, "económicamente", simplificando la realidad, organizando "un mundo que carece de contradicciones porque carece de profundidad".[191]

---

[182] Su cursiva.
[183] D.R.A.E., 21ª ed.
[184] En el Prefacio a la edición de 1970, París, Collection 'Points', Le Seuil. En Barthes (1993: 9).
[185] En el Prefacio a la primera edición, de 1957. En Barthes (1993: 11).
[186] Barthes (1993: 129).
[187] Sus cursivas.
[188] Barthes (1993: 129 – 130).
[189] Barthes (1993: 131).
[190] Su cursiva.
[191] Barthes (1993: 142 – 143).

Según Barthes esto es una figura retórica que el mito utiliza para privar "al objeto del cual habla de toda Historia".[192] Así, el mito es…

> "…una especie de siervo ideal: prepara todas las cosas, las trae, las dispone, el amo llega, él desaparece en silencio: y ya sólo queda disfrutar de este bello objeto sin preguntarse de dónde viene. O aún mejor: sólo puede venir de la eternidad, está ahí desde el principio de los tiempos."[193]

Mediante este recurso, el mito nos sosiega: el determinismo y la libertad, que nos inquietaban, no valen, y podemos ser, puesto que nada tiene historia, nada es "producido" ni "elegido", irresponsables, y "poseer estos nuevos objetos de los cuales han borrado hasta la más pequeña huella de su origen o de su elección"[194] con la felicidad del tonto.

El mito nunca se dirige "a un mundo que se está haciendo". En lugar de eso, se refiere al mundo como si ya estuviera hecho, de una vez y para siempre, y entierra "las huellas de su producción bajo una evidente apariencia de eternidad".[195]

Siguiendo lo que decía Roland Barthes en *Mitologías* Giulia Colaizzi define el *mito* como "una forma peculiar de habla, porque es una imagen compleja, un signo que aparece como descontextualizado", como algo que no puede tener "explicación histórica", que se explica por sí mismo. Para ella…

> "…la literatura funciona como una forma de *mitopoiesis*, como tecnología del imaginario colectivo: surge de una tabla histórica, participa en la lucha ideológica por el sentido, y tiene al mismo tiempo el poder de crear representaciones, imágenes, valores, que la lógica narrativa de los argumentos es capaz de naturalizar, hacer aparecer como no-construidos."[196]

---

[192] Barthes (1993: 150).
[193] Barthes (1993: 151).
[194] Barthes (1993: 151).
[195] Barthes (1993: 155).
[196] Colaizzi (1997a: 33 - 34).

El mito, que surge accidentalmente, en la historia, como a la vuelta de una esquina, "tiene un carácter imperativo", y viene a buscarme, me interpela con "una llamada real", aunque, "en el momento de alcanzarme, queda suspendido, se gira y asume el aspecto de una generalidad", como si lo que dice valiese para todos, siempre y en todo lugar, "se pone tieso y adopta una apariencia neutral e inocente", escondiendo sus intenciones.[197]

El mito, está dicho, convierte algo que es histórico en esencial. "Igual que la jibia lanza su tinta para protegerse, no hallará descanso si no oscurece la incesante fabricación del mundo", ocultando su constante "transformación, su huida hacia otras formas de existencia", fijándolo de manera "que pueda ser poseído para siempre", catalogado, embalsamado, purificado. "Porque el fin mismo de los mitos es inmovilizar el mundo" y detener al hombre "todos los días y en todas partes", pararlo, remitirlo "a este prototipo inmóvil que vive en su lugar", ahogarlo "como un enorme parásito interno", y asignar "a su actividad los estrechos límites dentro de los cuales se le permite sufrir sin sacar al mundo de sus quicios". Lo que el mito "prohíbe por encima de todo al hombre" es "inventarse a sí mismo". Y eso son los mitos, una "solicitación incesante, incansable", una "demanda insidiosa e inflexible que llama a todo hombre a reconocerse en esta imagen, eterna y sin embargo fechada, que fue construida de ellos un día para que sirviese para siempre".[198]

El mito es incontenible, "puede llegar a todas las cosas, corromperlo todo, incluso el acto mismo de rechazarlo".[199] Sólo se puede "derrotar al mito" mitificándolo, produciendo un "*mito artificial*" (su cursiva), "un mito experimental, un mito de segundo orden". Éste sería el trabajo del mitólogo. La mitología "participa en la construcción del mundo". Es un metalenguaje que examina cómo el mito naturaliza una realidad que es histórica, y descubre ahí "la profunda alienación" que nos obliga a aceptarla ingenuamente como algo dado.

[197] Barthes (1993: 124 – 125).
[198] Barthes (1993: 155 – 156).
[199] Barthes (1993: 132).

Este "acto" de la mitología, este desvelamiento, es, por tanto, "político".[200] Pero la tarea es formidable. Al mitólogo su estudio, su misión, lo sacan de la historia y del mundo, extrañándolo radicalmente. Además, puesto que la historia, mientras se va desarrollando, llega a "soluciones inimaginables", a "síntesis impredecibles", al mitólogo "le está vedado imaginar cómo será el mundo cuando el objeto concreto de su crítica haya desaparecido. La utopía es para él un lujo imposible." Él no entrará en la Tierra Prometida, y ni siquiera alcanzará la triste satisfacción de contemplarla en el horizonte, como Moisés. Asistirá, nada más, al "profundo apocalipsis" que la "potente semilla del futuro" que va sembrando provoca "en el presente".[201]

El género es un *mito* en el sentido barthiano del término. Es la historia la que hincha de significados los dos significantes, *hombre*, *mujer*, y estos significados añadidos son todos culturales, y accidentales. "Alcanzamos aquí el principio mismo del mito: transforma la historia en naturaleza."[202] El mito que estudiamos hace que nos parezca que todas las historias que nos hemos ido contando para fabricarlo tienen una relación natural con los significantes *hombre* y *mujer*, como si éstos conjurasen "*de manera natural*"[203] todos esos significados nuevos, accesorios, como si les diesen fundamento, los fundasen.[204] Así, leemos, y oímos, el mito idiotizados, como bobos, ya que los significantes *hombre* y *mujer* y todos los significados que han reunido nos parecen dados desde nuestros principios por Naturaleza.

[200] Barthes (1993: 156).
[201] Barthes (1993: 157).
[202] Barthes (1993: 129).
[203] Su cursiva.
[204] Barthes (1993: 129 – 130).

Detenidos, paralizados, por los mitos del *hombre*, de la *mujer*, comidos por ellos, sofocados entre sus paredes, ya no podemos (re)inventarnos a nosotros mismos. El mitólogo habrá de despiezarlos, revelarlos como construcciones, artificio, fábula. No puedo imaginar la *utopía* (el *no lugar*) de un mundo sin *hombres* ni *mujeres*; desde luego, no lo voy a ver. Por ahora sólo cabe *desdecir* sus *historias*, *descontarlas*.

3. Malos sujetos: puertas (o resquicios)

3. a. Mis chicos

Reconocernos sujetos significa desconocernos, y rendir nuestra libertad. El sujeto, veíamos, se ha alienado, enajenado, vuelto otro, y de Otro. Nuestros personajes quieren todos hurtarse a esa condición de *sujeto*. Cuando lo son, si lo son, son *malos sujetos*, sujetos torcidos, sujetos fallidos. Adonis no quiso ayuntarse con la diosa del amor y buscó matarla en su doble, aquel puerco montés. El Cid se muestra siempre soberbio delante de su señor, el Rey, y, en sus *Mocedades*, se impone a sí mismo costosísimos trabajos con el propósito de aplazar su matrimonio con Jimena, mujer que le da miedo, y de rehuir la obligación de comenzar otra familia, aquel otro *Cantar*. Con don Juan, que sólo quiere seguir burlando, no pueden ni don Pedro, su tío, ni el Tenorio Viejo, su padre, ni Alfonso Onceno, ni Dios Todopoderoso. Todos sus señores naturales llevan la mira de, casándolo, remediarlo, pero él opta por el infierno. A don Quijote intentan reducirlo a su lugar, ponerlo en su sitio, el cura, el barbero, el bachiller, el canónigo, su ama, su sobrina…Se les rendirá Alonso Quijano, "el Bueno" y el cuerdo, pero nunca el Caballero de la Triste Figura, que se quedará en su sueño. Otro que se salió "por las puertas de su locura" fue Jesús. También tratarán de devolver a su casa a Jesús su madre y sus hermanos, pues les parece endemoniado, y lo perseguirán escribas y fariseos, y todos lo crucificaremos, porque había venido, dando escándalo, a soltarnos, a desatarnos. En lo que toca a Peter Pan, vale la pena ir más despacio, detenernos un poco. En el cuarto de los niños conoce a Wendy.

Peter: *¿Cómo te llamas?*
Wendy [satisfecha]: *Wendy Moira Angela Darling. ¿Y tú?*
Peter: [encontrándolo lamentablemente corto]: *Peter Pan.*
Wendy: *¿Eso es todo?*
Peter [mordiéndose el labio]: *Sí.*
Wendy [con educación]: *Lo siento.*
Peter: *No importa.*

(*Peter Pan*, Acto I)

A Wendy, que tiene nombre completísimo, en el cual puede (re)conocer a su padre, le da pena el chico, que no tiene apellido (Pan no vale, Pan es simple apodo, o la gracia de un fauno). Pero Peter Pan, desapellidado adrede, se prefiere, como el Cristo o don Quijote, huérfano, Hijo del hombre, hijo de nadie, hijo de sus obras.

Peter Pan tampoco se quiere (temblaría) marido ni padre. Por último, se resiste a otra condena, aquel castigo ("con el sudor de tu rostro comerás tu pan": *Génesis*, III, 19) que los varones heredan de Adán, maldición "de género":

> *--Peter, ¿dónde estás? Déjame que te adopte a ti también.*
> *--¿Me enviaría usted al colegio?*
> *--Sí.*
> *--¿Y después a una oficina?*
> *--Supongo que sí.*
> *--¿Y pronto tendría que ser un hombre?*
> *--Muy pronto.*
> *--A mí nadie me va a coger, señora, y hacerme un hombre. Yo quiero ser siempre un niño pequeño y pasármelo en grande.* [Eso es tal vez lo que él piensa, pero es sólo su mayor fingimiento.]
>
> (*Peter Pan*, Acto V, Escena II)

Peter Pan tiene, en lugar de familia, pandilla. Ahora, refugiado en su infancia eterna Peter Pan escapa de la escuela, del trabajo. A él nadie lo va a coger. Salvaje y todo, intuyó perfectamente que si cruzas los umbrales tremendos de la familia, del colegio, de la oficina (si te haces *hombre*), estás perdido.

3. b. No ser

El hombre, entonces, es prisionero de la masculinidad a la que lo han condenado, y esa cárcel lo sofoca, lo agusana. Su suerte es terrible.

Para Teresa de Lauretis "el género es (una) representación", se construye a través de su representación.[205] ¿Cómo defendernos? Deleuze, Foucault, Lyotard y Derrida han exigido "impulsar, adoptar [el verbo inglés *foster* pide aquí, creo, esa doble traducción] un sujeto radicalmente 'otro', des-centrado y des-sexualizado".[206] Lauretis recela de esto (y de ellos), y propone "una mirada desde 'otra parte'". Ah, y…

> "…esa 'otra parte' no se halla en algún pasado lejano, mítico, ni en una historia futura, utópica; se trata de la otra parte del discurso de aquí y de ahora, de los puntos ciegos, de lo que está fuera del marco de sus representaciones. La imagino como espacios en los márgenes de los discursos hegemónicos, espacios sociales tallados en los instersticios de las instituciones y en los resquicios y grietas de los aparatos del poder y del conocimiento. Y es ahí donde pueden plantearse los términos de una construcción del género diferente…"[207]

Lauretis toma prestado, de la teoría cinematográfica, el concepto de *space-off*, "aquel espacio que no es visible en el fotograma pero que se puede inferir a partir de lo que el fotograma hace visible". Este *space-off* "incluye no sólo la cámara (el punto de articulación y la perspectiva desde la cual se construye la imagen) sino también al espectador (el punto donde la imagen es recibida, re-construida, y re-producida en la subjetividad y como subjetividad)".

[205] Lauretis (1987: 3).
[206] Lauretis (1987: 24).
[207] Lauretis (1987: 25).

En ese sentido, hay que investigar, en toda representación del género, "qué deja fuera esa representación o, mejor, qué vuelve irrepresentable".[208] Teresa de Lauretis entiende el género como tecnología. Ello…

> "…implica entender que cada sujeto es atravesado y estructurado por el poder y el lenguaje, hablado por él (…) que emerge (es 'reclutado') desde siempre, en tanto sujeto (…) como una serie de efectos que le dan, a la vez, forma y sustancia."[209]

Criaturas, todas (también Nuestro Señor), taradas, monstruosas. ¿Qué cabe, entonces, hacer? Giulia Colaizzi se pregunta: "¿hay lugar para un contra-discurso que nos sustraiga de la compulsión a la repetición ciega de lo mismo? (…) ¿hay maneras para una re-significación?"[210]

Judith Butler juzga "crucial" nuestra "*des*identificación".[211] Decir, tú eres hombre, o mujer, significa "prescribir una identificación exclusiva para un sujeto constituido de manera múltiple, como todo sujeto lo es", reducir y paralizar al individuo.[212] Debemos, según nos anima Butler[213], desregularnos apasionadamente. "¿Existe la posibilidad de ser en otro sitio o de otra manera?" Para lograrlo habría que "darse la vuelta", cuando la Ley nos interpela, darle la espalda, "resistiéndose a su señuelo de identidad... (...) Una vuelta así exigiría una disposición a *no* ser – una desubjetivación crítica – con el fin de desenmascarar la ley". Sería menester "redefinir el 'ser' como precisamente la potencialidad que cualquier interpelación concreta deja sin agotar", aprovechar el "fracaso de la interpelación".[214]

---

[208] Lauretis (1987: 26).
[209] Colaizzi (1997b: 117).
[210] Colaizzi (1997b: 111).
[211] Butler (1993: 4).
[212] Butler (1993: 116).
[213] Butler (2001b: 78).
[214] Butler (2001b: 144 – 145).

¿Qué puede hacerse, entonces? Arriesgarse a la "*incoherencia* de la identidad".[215] Como dice Leo Bersani, "sólo el sujeto descentrado se halla disponible para desear".[216]

En fin, como quería Foucault, lo que hay que hacer "no [es] descubrir lo que somos, sino rehusar lo que somos (...) tenemos que imaginar y desarrollar lo que podríamos ser".[217]

[215] Butler (2001b: 164).
[216] Leo Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, pp. 64 – 66, 112 – 113. En Butler (2001b: 164).
[217] Michel Foucault, <<The Subject and Power>>, en *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, ed. Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 212. En Butler (2001b: 114).

3. c. Según Gayle Rubin

Gayle Rubin, en <<El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo>> (1975), denuncia a Sigmund Freud y a Claude Lévi-Strauss. Uno y otro nos fijan en rígidas *(im)*posturas. Rubin cree que últimamente el parentesco ha quedado "reducido a sus puros huesos –sexo y género", y anima a "intentar una *revolución en el parentesco*" que conduciría a quitarnos la camisa de fuerza del género.[218] Se cumpliría entonces "*el sueño* (…) *de una sociedad andrógina y sin género*".[219]

[218] Rubin (1986: 131).
[219] Rubin (1986: 131).

3. d. Gilles Deleuze y Félix Guattari: el paseo del *esquizo*

Somos, si acertaron Gilles Deleuze y Félix Guattari en *El Anti Edipo*, *máquinas deseantes* que el *socius* no tolera y procura, en lo posible, ya que no detener, sí, al menos, controlar. Se trata de un "socius registrador, inscriptor"[220], cuyo "quehacer" consiste en "codificar el deseo – y el miedo, la angustia de los flujos descodificados"[221]. He ahí el "problema" del socius: "codificar los flujos del deseo, inscribirlos, registrarlos, lograr que ningún flujo fluya si no está canalizado, taponado, regulado".[222] ¿Cómo lo consigue? Contándonos lo de Edipo, encasillándonos en alguno de sus tres ángulos, alistándonos como papá, mamá, hijo, hija, encerrándonos en la familia.[223]

> "Cuando Edipo se desliza en las síntesis disyuntivas del registro deseante, les impone el ideal de un determinado uso, limitativo o exclusivo, que se confunde con la forma de la triangulación – ser papá, mamá, o el hijo. Es el reino del *o bien* en la función diferenciante de la prohibición del incesto: allí es la mamá quien empieza, allá es el papá, y acullá eres tú mismo. Permanece en tu lugar. La desgracia de Edipo radica precisamente en no saber dónde empieza ese quién, ni quién es quién."[224]

Tú, el papá; tú, la mamá; tú, el hijo; tú, la hija. Ya está cada uno "preso en su rincón": "la idea Kodak".[225] Nos ordenan "crecer": iniciarnos como hijos, continuar como padres, darle a la cuerda de las generaciones. Y es que "la filiación es el primer carácter de inscripción marcado sobre este cuerpo".[226] Inmediatamente se procura "enderezar al hombre, marcarlo en su carne, volverlo capaz de alianza".[227]

---

[220] Deleuze y Guattari (1998: 150).
[221] Deleuze y Guattari (1998: 145).
[222] Deleuze y Guattari (1998: 39).
[223] Deleuze y Guattari (1998: 127).
[224] Deleuze y Guattari (1998: 81).
[225] Deleuze y Guattari (1998: 273 – 274).
[226] Deleuze y Guattari (1998: 160).
[227] Deleuze y Guattari (1998: 197).

Lo expresan de varias maneras, una y otra vez: ese triángulo "se forma en el uso parental y se reproduce en el uso conyugal".[228] "Edipo es como el laberinto, uno no sale de él más que volviendo a entrar (o haciendo entrar a alguien)."[229]. "Hemos sido triangulados en Edipo y triangularemos en él. De la familia a la pareja, de la pareja a la familia (…) se deja marcar con el tampón de Edipo, la marca del triángulo."[230]

> "Tomo una mujer (…) para constituir la base diferenciada de un nuevo triángulo cuya cima, cabeza abajo, será mi hijo – lo que se llama salir de Edipo, pero también reproducirlo, transmitirlo antes de reventar solo, incesto, homosexual y zombi."[231]

Casilda Rodríguez y Ana Cachafeiro los glosan:

> "Y porque nos sentimos y nos pensamos vértices de un triángulo, el único cauce de desarrollo para las emociones y los sentimientos será la repetición mimética del triángulo, de esa determinada ordenación de lo que queda del deseo o de lo que nos creemos que son nuestros deseos, pues nuestra vida sentimental es de hecho una carencia estructurada. Una vez constituido el 'yo' en base al triángulo formado con sus padres, prácticamente nos encontramos abocados a construirnos a imagen y semejanza del espejo en que nos miramos, en un nuevo padre o madre patriarcal formadores de otros 'yo'."[232]

> "El miedo fue sublimado al comienzo de la vida con el reconocimiento de los padres como pareja, y esta sublimación y este reconocimiento *hacen del Matrimonio la representación del fin de la carencia* –desde pequeñitos nos dicen: 'ahora careces, ahora sufres, pero de mayor te casarás como tus padres, tendrás amor, caricias y besos y serás feliz--; el Matrimonio es la felicidad frente a todas las desgracias' y entonces nos cuentan los cuentos de Blancanieves, de Cenicienta, de la Bella Durmiente, y todas al final se casan y son por fin, felices."[233]

---

[228] Deleuze y Guattari (1998: 78).
[229] Deleuze y Guattari (1998: 79).
[230] Deleuze y Guattari (1998: 322).
[231] Deleuze y Guattari (1998: 77).
[232] Rodríguez y Cachafeiro (1996: 62 – 63).
[233] Rodríguez y Ana Cachafeiro (1996: 85).

Algunos, de todos modos, no se dejan "enderezar", se resisten, y se rompen. Son los *esquizos*. El "*paseo del esquizofrénico* (…) con otros dioses o sin ningún dios, sin familia, sin padre ni madre"[234] puede ser el de don Quijote, caballero andarín, y el de Jesús, peón errante. En la ruta que trazó don Quijote sobre los lomos huesudos de Rocinante no creció más la hierba del mundo viejo. El Loco transformó todos los paisajes que recorrió en una república nueva ordenada según las leyes de la caballería ideal. El itinerario del Cristo dibujó el mapa de otra Tierra Santa. Adonis sólo halló refugio en la muerte. El Cid, con tal de alargar sus mocedades, y no hacerse *hombre*, campeaba, e hizo dos romerías, la de Santiago y la de Santa María de Rocamadour. El doctor Marañón[235] señaló la "tendencia trashumante" de don Juan. En otro ensayo[236] recuerda cómo el Burlador sólo fía sus "engaños" de los "pies voladores" de su yegua. Efectivamente, "cada una de sus aventuras ocurre en un sitio diferente: en Nápoles, en Tarragona, en Sevilla, en Lebrja." En el mismo trabajo[237], cuando narra los sucesos del convento madrileño de San Plácido, registra el nombre del demonio visitador de sus monjas: "*el Peregrino Raro*", título revelador, pues el íncubo, ¿no es el deseo cimarrón, salido de madre y "despadrado", del esquizo? Horacio Amigorena también destaca que "Don Juan está condenado a irse: su vida es vagabundeo y el objeto del deseo es un espejismo siempre presente"[238], y se refiere a su "carga pulsional errática"[239]. Finalmente, Peter Pan escapó por la ventana y se fue (no: regresó) volando al País de Nunca Jamás.

El "esquizo es interpelado, y (…) no deja de serlo (…): ¿tu nombre, tu padre, tu madre?"[240] Él los desconoce: se niega a (re)conocerlos.

---

[234] Deleuze y Guattari (1998: 11).
[235] <<Psicopatología del donjuanismo>>. En *O.C.*, III, 87.
[236] <<Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda>>. En *O.C.*, VII, 212.
[237] Marañón (*O.C.*. VII, 192).
[238] Amigorena (1997: 168).
[239] Amigorena (1997: 173).
[240] Deleuze y Guattari (1998: 22).

Wendy (está dicho) "interpelaba" a Peter. También preguntaron a Jesús: "¿Eres tú el Cristo, el Hijo del Bendito?" Y dijo Jesús: "Sí, yo soy, y veréis al Hijo del hombre…" (*Marcos*, XIV, 61 – 62) "'¿Eres tú el Rey de los judíos?' Él le respondió: 'Sí, tú lo dices.'" (*Marcos*, XV, 2).

"Pues ¿qué es el esquizo sino el que, en primer lugar, ya no puede soportar 'todo eso'?"[241] *Goodbye to all that*: *adiós a todo eso*. Robert Graves titulaba así unas memorias con las cuales renegaba amargamente de lo que había sido (hijo, estudiante, profesor, soldado, sujeto del imperio británico) y hacía público su refugio en Mallorca, donde serviría, muy devoto, a la Diosa Blanca. "Adiós a todo eso" dice el esquizo. Todo lo que hace Peter Pan, el "chico maravilloso", es procurar que no lo metan en "todo eso". "Adiós a todo eso" dijeron Jesús y don Quijote. Las fatigas de decir adiós a todo eso vuelven a don Quijote primero colérico, y luego tristísimo: esta melancolía lo terminará. Peter Pan, por su parte, sólo se resistirá convirtiéndose en una aberración. Es que "la esquizofrenia es a la vez el muro, la abertura del muro y los fracasos de esa abertura".[242] Nada más el Cristo, con su paseo, "cumple su palabra"[243], "recobra", con su ministerio, "la tierra"[244]:

Je ne crois à ni père
ni mère
Ja na pas
à papa-mama[245]

"El orden familiar estalla, las familias son rechazadas, hijo, padre, madre, hermana…"[246] *Ecce* el esquizo: él "escapa a toda referencia edípica, familiar y personológica – ya no diré yo, ya no diré papá-mamá – y cumple su palabra"[247].

[241] Deleuze y Guattari (1998: 351).
[242] Deleuze y Guattari (1998: 141).
[243] Deleuze y Guattari (1998: 372).
[244] Deleuze y Guattari (1998: 41).
[245] Deleuze y Guattari (1998: 23).
[246] Deleuze y Guattari (1998: 95).
[247] Deleuze y Guattari (1998: 372).

Jesús (y lo supo enseguida Juan, el que primero lo conoció) vino a quebrar la "nueva alianza" (pero es la más antigua de todas, la que lo comienza todo) de Yahvéh con sus vasallos, Abraham, Moisés…

> "La instauración de la máquina despótica o del socius bárbaro puede ser resumida del siguiente modo: nueva alianza y filiación directa. El déspota recusa las alianzas laterales y las filiaciones extensas de la antigua comunidad (…) se coloca en filiación directa con el dios: el pueblo debe seguir (…) esto se expresa en una máquina extraña, o más bien en una máquina de lo extraño que tiene como lugar el desierto, impone las más duras pruebas, las más secas (…) Por todas partes por donde pasa el déspota y su ejército, doctores, sacerdotes, escribas, funcionarios, forman parte del cortejo. (…) Moisés fue la máquina egipcia en el desierto, allí instala su nueva máquina, arca santa y templo transportable, y proporciona a su pueblo una organización religiosa-militar. (…) Ciudad de Ur, punto de partida de Abraham o de la nueva alianza. El Estado (…) surgió ya armado (…), Urstatt original, eterno modelo de lo que todo Estado quiere ser y desea. La producción llamada asiática, con el Estado que la expresa o constituye (…) no es una formación distinta; es la formación de base, el horizonte de toda la historia."[248]

Esa "máquina despótica (...) de lo extraño" mutiló a James Matthew Barrie, y el autor inventó el País de Nunca Jamás y puso allí a su criatura, a salvo. Esa "máquina despótica (...) de lo extraño" acabó a Adonis. Esa "máquina despótica (...) de lo extraño" atropelló a Rodrigo, y a don Juan, y cojearon. Esa "máquina despótica (...) de lo extraño" chaló al bueno de Alonso Quijano, pero don Quijote arremetió incansablemente contra ella. Esa "máquina despótica (...) de lo extraño" es el Sábado cuyas ceremonias quebró el Salvador, y es la cruz.

[248] Deleuze y Guattari (1998: 199 – 200; 224).

El reino de ninguno de los tres era de aquí, por eso se crearon otros mundos nuevos, más bravos: en ellos sólo se nos pide que nos amemos con la manera de amor con que el Hijo del hombre nos ha amado, con el amor fantástico de los caballeros andantes, con el amor blando, imposible, de Peter Pan.

3. e. Donna Haraway: el *cyborg*

El *Manifiesto para Cyborgs* de Donna Haraway es "un esfuerzo blasfematorio", pronunciado desde el "centro" de su "irónica fe".[249] Haraway se entrega al "juego de escribir y leer el mundo" y, desde el postestructuralismo y el postmodernismo, lo textualiza, lleva a cabo su "lectura arbitraria". Sus "herramientas son a menudo historias, cuentos contados de nuevo, versiones que se invierten y que desplazan los dualismos jerárquicos de las identidades naturalizadas".[250] Se trata de subvertir "los mitos centrales de la cultura occidental".[251] Su *tecnología* principal es "la escritura". En su lucha por el lenguaje, se enfrenta a "la comunicación perfecta", al "código que traduce a la perfección todos los significados, el dogma central del falogocentrismo". De ahí que insista en "el ruido" y "la polución".[252]

Los *cyborgs* que estudia son "quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo". Es "una *manera* postmoderna, no naturalista (…) utópica, de imaginar un mundo sin géneros, sin génesis y, quizás, sin fin". "El *cyborg* es una criatura en un mundo postgenérico".[253] Su "*mito* (…) trata de fronteras transgredidas, de fusiones poderosas y de posibilidades peligrosas". En ese bravo nuevo mundo "la gente no tiene miedo (…) de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios". "Las unidades ciborgánicas son monstruosas e ilegítimas (…) mitos poderosos de resistencia y reacoplamiento".[254] Por eso titula uno de sus capítulos <<Identidades fracturadas>>. Los textos *cyborg* se regodean "en las fusiones ilegítimas de animal con máquina", y subvierten, con "estos acoplamientos", el deseo, los géneros y "los modos de reproducción" de nuestra "identidad", volviendo "problemáticos" los conceptos de hombre y mujer, o de familia.[255]

---

[249] Haraway (1995: 1).
[250] Haraway (1995: 4 – 5).
[251] Haraway (1995: 30).
[252] Haraway (1995: 31).
[253] Haraway (1995: 1 – 2).
[254] Haraway (1995: 6 – 7).
[255] Haraway (1995: 31).

"Despojada de identidad, la raza bastarda enseña el poder de los márgenes."[256] Como otros monstruos (cita a centauros y amazonas, a siameses y hermafroditas, a los simios), los *cyborg* habitan un más allá difuso, inconcreto, inquietante.[257] Los *cyborgs* nos enseñan a percibir "una experiencia íntima de las fronteras, de su construcción y de su deconstrucción".[258] Con su "poderosa e infiel heteroglosia" persigue "al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones".[259]

La naturaleza monstruosa del *cyborg*, mecánico y bestial, sirve de metáfora para una criatura fuera del tiempo, o para el final de los tiempos, para un futuro ideal, sin géneros ni parentescos, donde no hay *hombres* ni *mujeres*.

[256] Haraway (1995: 32).
[257] Haraway (1995: 35).
[258] Haraway (1995: 36).
[259] Haraway (1995: 37).

VI. …y juegan, juegan, juegan...

Interpretar es también jugar a que eres *otro*, otra cosa. La voz latina *ludus, -i* significó "juego, diversión, pasatiempo"[260] , pero tuvo además "un valor dramático manifiesto en la Roma clásica" que heredaron "el castellano *juego*, el catalán *joch* y el portugués *jogo*, voces peninsulares para las que contamos con rotundos testimonios cuatrocentistas", y que registraba Alfonso de Palencia en su *Universal vocabulario*, donde habla del "*juego scénico*"[261].

Johan Huizinga tituló a nuestra especie *homo ludens*. No somos ya, entonces, solamente, homínidos listísimos, de estupendos pulgares. Somos también, acaso sobre todo, primates juguetones. Permitimos los juegos. Animamos, incluso, a practicarlos. Porque el juego es necesario. De él, y como él, "brota" la cultura, "y en él se desarrolla".[262] El juego "existe previamente a la cultura (...) la acompaña y penetra desde sus comienzos hasta su extinción".[263] La cultura, de hecho, "surge en forma de juego [...] la cultura, al principio, se juega".[264] Luego, "una vez que se ha jugado permanece en el recuerdo como creación o como tesoro espiritual, es transmitido por tradición y puede ser repetido en cualquier momento".[265]

¿Qué caracteriza al juego? "Todo juego es, antes que nada, una actividad libre."[266] Uno juega porque le apetece. El juego…

> "…es para el hombre adulto una función que puede abandonar en cualquier momento. Es algo superfluo. Sólo en esta medida nos acucia la necesidad de él, que surge del placer que con él experimentamos. En cualquier momento puede suspenderse o cesar por completo el juego. No se realiza en virtud de una necesidad física y mucho menos de un deber moral. No es una tarea. Se juega en tiempo de ocio. Sólo secundariamente, al convertirse en función cultural, veremos los conceptos de deber y tarea vinculados al juego."[267]

[260] Segura Munguía.
[261] Gómez Moreno (2003: 94 - 95).
[262] Huizinga (2000: 7 – 8).
[263] Huizinga (2000: 15).
[264] Huizinga (2000: 67).
[265] Huizinga (2000: 22 – 23).
[266] Huizinga (2000: 20).
[267] Huizinga (2000: 20).

"El juego no es la vida 'corriente' o la vida 'propiamente dicha'." Es, más bien, una fuga. Hacemos "'como si...'" Estamos de "broma". Esto no vale. No va en serio. El juego tiene un "carácter desinteresado [...] se halla fuera del proceso de la satisfacción directa de necesidades y deseos, y hasta interrumpe este proceso". Es, en efecto, algo provisional, temporal.[268] Juegas entre paréntesis. Es "un *intermezzo* en la vida cotidiana".[269] El juego es siempre "algo *superabundans*, algo superfluo".[270] Además,

> "…el juego se aparta de la vida corriente por su lugar y por su duración. (…) Se juega dentro de determinados límites de tiempo y de espacio. Agota su curso y su sentido dentro de sí mismo."[271]

Es verdad que otros animales juegan. Lo que nos distingue de ellos es que "nosotros jugamos y sabemos que jugamos".[272]

Nuestros seis juegan, juegan, juegan, decía, por evitar "todo eso", para no crecer, con tal de no hacerse, como les correspondía, hombres. Juegan y no. Juegan tan en serio que no se reconocen fuera del juego, que no hay, para ellos, realidad alguna aparte del juego. Es que el mundo los aburría, es que han aborrecido el mundo.

Jugar es hacer teatro, representarse otro (soy Peter Pan, y no aquel niño que querían que se hiciese adulto; soy Adonis, aficionado a la caza mayor; soy el Cid, no Rodrigo Díaz; soy el Burlador de Sevilla, y no el hijo de don Juan Tenorio el Viejo; soy don Quijote, ya no Alonso Quijano; no soy el mayor de José, ni el chico de María, sino el Cristo), en otro mundo (el País de Nunca Jamás, la selva, las palestras y los campos de batalla, los cuartos a oscuras, o a media luz, el tiempo inconcreto de la caballería andante, una tierra redimida). Jugar es irse de aquí, pasar al otro lado.

---

[268] Huizinga (2000: 21).
[269] Huizinga (2000: 22).
[270] Huizinga (2000: 14).
[271] Huizinga (2000: 22 – 23).
[272] Huizinga (2000: 15).

Me valdré ahora del concepto de "aguafiestas", conforme lo explica Huizinga, para definir en primer lugar a los antagonistas de los seis personajes, y a continuación a ellos mismos.

> "El aguafiestas (*Spielverderber*: 'estropeajuegos') (…) es cosa muy distinta que el jugador tramposo. Éste hace como que juega y reconoce [...] el círculo mágico del juego. Los compañeros de juego le perdonan antes su pecado que al aguafiestas, porque éste les deshace su mundo. Al sustraerse al juego revela la relatividad y fragilidad del mundo lúdico en el que se había encerrado con otros por un tiempo. Arrebató al juego la ilusión, la *inlusio*, literalmente: no 'entra en juego', expresión muy significativa. Por eso tiene que ser expulsado."[273]

No lo consintieron, que jugasen así. Y se les echaron encima para arruinarles la partida. A Peter Pan buscarán espantarle el gusto (que pasen, también para él, las manillas del reloj) el señor y la señora Darling, y hasta Wendy. A Adonis le estropeó la cacería el jabalí, aspecto siniestro de Venus, que quería que la amase y preñase. Al Cid mozo lo arrancará de su esgrima sanguinaria el rey, desposándolo con doña Jimena. Procuran que deje el Tenorio de burlar el rey y su padre, casándolo bien. A don Quijote le hacen trampas los duques, su huésped catalán, don Antonio Moreno, y Sancho Panza (con el encantamiento de Dulcinea). Sus fullerías pican (la de su escudero ayudará a terminarlo) pero, siguiéndole la corriente, le permiten ir a lo suyo. Peores son quienes intentan corregir a don Quijote, sus atajasolaces: su ama, su sobrina, el cura, el barbero, el bachiller, el canónigo. Querrán quitar a Jesús de delante de su tablero su madre y sus hermanos, y luego los fiscales que lo crucifican (pero la Pasión forma parte del juego).

Sin embargo, mirado de otro modo (del revés), son ellos, los seis, los aguafiestas, los que no quieren entrar en el juego, los que rompen la ilusión y dejan ver los hilos de los títeres, las manos que los manejan. Eso es lo que los vuelve peligrosos.

[273] Huizinga (2000: 25).

Peter Pan intuye, y esquiva, el tedio insoportable de la vida del adulto. Adonis, el Cid y don Juan se afanan por que no los saquen de sus estúpidas adolescencias. Don Quijote rechaza la suerte que le toca (ser todavía "bueno", estarse en su casa cuidando de lo suyo, de los suyos, construir jaulas y palillos de dientes). El Cristo, titulándose "señor del Sábado", nos dice que ya no vale lo que estaba escrito, sino su Palabra, y que aquel mandamiento nuevo anula todos los antiguos. Y antes que a ninguna otra cosa se niegan los seis a jugar a papás y a mamás, que es el juego que ordena todos los demás.

Peter Pan

Dos cabeceras

"Something *uncanny* is going to happen."[274] "Algo siniestro va a suceder…" Era que se entraba en el cuarto de los niños, en "el 14", la casa de los Darling, en el barrio londinense de Bloomsbury (vale nuestro mundo) Peter Pan.[275]

En aquella "Isla Negra" falta aún Peter Pan. El pequeño…

> "…se adentra más y más en el corazón del bosque al ver que avanzamos hacia él. No le gusta nada que le sigan la pista, como si hubiera *algo raro* [*odd*] en él. Tanto que piensa, cuando muera, levantarse y desperdigar de un soplido sus cenizas."[276]

[274] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.
[275] "Uncanny" traduce la voz alemana "*unheimliche*", algo que nos desasosiega porque se desfamiliariza y extraña, y que estudió Sigmund Freud en *Das Unheimliche* (*Lo siniestro*), publicado en *Imago*, 5 (5 – 6), págs. 297 – 324, 1919.
[276] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, <<A los Cinco. Una Dedicatoria.>>

I. "¡Y quién pudiera ser siempre lo que fue con lo primero!"[277]

[277] Juan Ramón Jiménez, <<Cuando yo era el niñodiós>>. En *Nubes sobre Moguer* (1896 – 1902).

1. "…And to be *boy eternal*."

-- Éramos nosotros, hermosa reina,
Dos muchachos que pensaban que no había otra cosa
Sino días, mañana como hoy,
Y ser chico eternal.

(William Shakespeare, *Cuento de Invierno*, I, II, 62 – 65)

Polixenes, el rey de Bohemia, recuerda su anhelo más íntimo: "Y ser *chico eternal*" ("and to be *boy eternal*"), "perpetuo, durable, sin fin" (*Aut.*). No se cumplió, que su *cuento* (como los de todos nosotros) es *de invierno*.

2. William Wordsworth, *Oda: Intimaciones de la inmortalidad en los recuerdos de nuestra primera infancia*[278]

Intimación vale "notificación, aviso o noticia dada" (*Aut.*). En una carta a Isabella Fenwick William Wordsworth explica el propósito de su *Oda*. En su infancia no concebía que la muerte pudiera tocarlo, observando sobre todo "la indomabilidad de [su] espíritu". Segundo Henoc, segundo Elías, sería "trasladado (…) al cielo". Y no pensaba en "las cosas exteriores" como algo "aparte, sino inherentes a [su] naturaleza inmaterial". Aquí intenta recuperar la mirada del niño. Ésa será la "máquina" que usará para atisbar el mundo anterior a "la Caída", aquel "estado pre-existente" que aparece en "los credos populares de muchas naciones" y gobierna la filosofía de Platón.

"*Hubo un tiempo en el que el prado, el bosquecillo, y el arroyo,*
la tierra, y todos los paisajes comunes,
me parecían
ataviados de luz celestial,
la gloria y la frescura de un sueño.
No es ahora como fuera en el pasado;--
Adondequiera que me vuelva,
de noche o de día,
las cosas que he visto no puedo ahora verlas ya."

Se sabe rodeado de maravillas naturales. Pero hay "un Árbol, entre muchos, uno", y "un único Campo", y "estas flores del pensamiento[279], a mis pies", que "hablan de algo que se ha ido", que repiten "el mismo cuento [the same tale]", el de nuestra pérdida y perdición.

[278] *Ode. Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood.*
[279] "Pansy". La flor del pensamiento, o la trinitaria, o el suspiro.

"*Nuestro nacimiento no es sino un sueño y un olvido:*
el Alma que se levanta con nosotros, la Estrella que preside nuestra vida,
ha tenido su ocaso en otra parte,
y viene de muy lejos:
no venimos olvidados de todo,
ni completamente desnudos,
dejamos detrás de nosotros el rastro de las nubes de la gloria
de Dios, que es nuestro hogar:
¡el Cielo nos rodea en nuestra infancia!"

Dice luego nuestras edades. "Las sombras de la prisión comienzan a cerrarse / sobre el Muchacho que crece [*the growing Boy*]." Acompaña "la luz" al "Joven", que "todavía es el Sacerdote de la Naturaleza", pero el camino nos aleja del Oriente, y "*el Hombre*" la ve "apagarse / y disolverse en la luz de los días comunes".

La Tierra, nuestra ama de leche, "hace todo lo que puede / para que su ahijado", en su segunda puebla, en su hospital nuevo, en su primera cárcel[280], "olvide las glorias que ha conocido, / y el palacio imperial que habitaba".

Observa luego el juego de un niño de seis años. El "pequeño Actor" está haciendo todas las *partes* y "Personas" de este "teatro de humores", "como si toda su vocación / fuese la de una imitación interminable". El poeta se dirige entonces a él, titulándolo "el Filósofo mejor", "Profeta poderoso", "Visionario bendecido", y le ruega que, puesto que conserva aún su "herencia", y sabe leer "el hondo eternal", defienda su "libertad nacida en el cielo" del "yugo inevitable", que "¡muy pronto tu Alma soportará su carga terrenal, / y la costumbre descenderá sobre ti como un lastre, / pesada como la niebla, y tan profunda, casi, como la vida!"

[280] "…her Inmate Man". "Inmate" traduce todas estas cosas.

Es su "canción" "de gracias y alabanza" por "la obstinada inquisición" de nuestra caída, de nuestra ruina, por "aquellos afectos primeros, / aquellos recuerdos envueltos en sombras" que guían nuestras navegaciones "y tienen el poder de hacer / que nuestros años ruidosos parezcan momentos en el discurrir / del Silencio eternal, verdades que despiertan / para no perecer jamás".

Así,

"…*aunque nada pueda devolvernos la hora*
del esplendor en la hierba, de la gloria en la flor,
no nos lamentamos, sino que hallamos
fuerza en lo que queda detrás,
en la simpatía[281] *primeva*
que, porque ha sido, será para siempre…"

[281] "Simpatía" es la "amistad, y conformidad, que naturalmente suele tener una cosa con otra" (*Aut.*).

3. Infancia y comodines

En la presentación de su libro, *El misterio del solitario*, Jostein Gaarder[282] hace una apología del niño, aquél que alcanza a penetrar aún los secretos de las cosas, que puede todavía contar todos los cuentos, oír gozosamente todos los cuentos. Lamenta, entonces, que nos hagamos mayores. Entiende el crecer, el "volverse mundano", como una *des-gracia*.

Pericón llaman "en el juego de quinolas al caballo de bastos, porque se puede hacer y vale lo que cualquiera otra carta, y del palo que quiere y le conviene al que lo tiene" (*Aut.*). Es el comodín de otros juegos de naipes.

> "Creo que todos nosotros nacemos siendo comodines en ese juego de la vida que es el solitario. Luego, a medida que vamos creciendo, nos convertimos gradualmente en corazones y diamantes, en tréboles y en picas. Pero eso no significa que el comodín haya desaparecido por completo."

El comodín es "el *niño eterno* que nunca acaba de crecer del todo". Eres, de niño, un pericón. Vales, de pequeño, los cuatro palos de la baraja. Puedes ser lo que quieras, ir de espada, de basto, de copa, de oro, ser la sota, el caballo, el rey, un dos, un siete. Esa capacidad, propia de la infancia, la vas perdiendo, y olvidando, con los años. Pero uno no deja de ser nunca un niño, y conservamos aún el don. Es "la tarea de la filosofía…"

> "…conducirnos a la presencia del 'comodín' que habita en nosotros. Ella debe desempolvar el mundo hasta que podamos experimentarlo con tanta claridad como cuando éramos niños, antes de que nos volviésemos 'mundanos', antes de que comenzásemos a desmitificar el asombroso cuento de hadas en el que vivimos llamándolo, simplemente, 'realidad'."

[282] Gaarder (1995: 23 – 25).

Gaarder emplea una segunda metáfora. El filósofo tiene que ser una matrona, traerte otra vez al mundo, como nuevo, para que vuelvas a ser aquel "niño asombrado, curioso y juguetón" que habitaba con naturalidad este "gran cuento de hadas" del que fuimos expulsados, para que puedas experimentar "ese misterio".

Habló Rudolf Otto del *mysterium tremendum et fascinans*, en cuya presencia uno "habla bajito, tiembla, calla"[283]. Para descartar la realidad, y ligar (por seguir la jerga del tahúr) un "misterio", hay que obedecer ese otro mandamiento del Cristo. "Haceos como niños." Entonces vemos con sus ojos, llenos de fantasía, y nos descubrimos tal y como éramos, como deberíamos ser, como querríamos ser.

[283] Rudolf Otto, *The Idea of the Holy*. En *The New Encyclopaedia Britannica* (1989, vol. 9: 5).

4. Derrelicción

Jacques Lacan reconoce en el sujeto "una profunda insuficiencia y atestigua en él una profunda resquebrajadura, un desgarramiento original, una *'derrelicción"*".[284] Derrelictos son los barcos y otros trastos abandonados en el mar. Sufrimos, entonces, un naufragio, y la parte de nosotros que más nos importaba se va a pique, se abisma. La otra parte, la que alcanza la playa, está rota y desorientada.

[284] Jacques Lacan, <<Le mythe individuel du nevrosé>>, *Ornicar?*. núms. 17 – 18 (1979), pp. 305 – 306. En Roudinesco (1995: 314 – 315). <<El mito individual del neurótico>> (o <<Poesía y verdad en la neurosis>>) fue presentado el 4 de marzo de 1953.

5. "Niño eternal"

Hay un poema de Dámaso Alonso, en Oscura noticia (1944), dedicado, reza el título, "a los que van a nacer". Los tutea. Están "cerca todavía / de las manos de Dios". Sienten su "aliento / rugir entre los cedros del Levante". Hay en sus "pupilas rabos de oro, / vedijitas aún, incandescentes, / de la gran lumbrarada creadora". Pueden ver a su Autor, son "seres profundos", saltan "en el vientre de la madre". Fraguaron "en su sonrisa": son "sonrisillas de Dios, niños dormidos". Permanecen aún en la música de Dios, "con las gotas aún de su rocío... / entre las verdes hojas de los úteros". En el caos anterior a la Palabra, a los nombres y apellidos, concebidos ya, pero cuando todavía no nos han echado al mundo, estamos aún impregnados de lo divino, somos maravillosos:

"*¿Qué peces de colores*
os surcan aguas del dorado sueño?
¿Qué divinos esquifes
--juguetes sin engaño—
cruzan el día albar de vuestro cauce?
¿De qué extraña ladera
son esas pedrezuelas diminutas
que bullen al manar de vuestras aguas?

Oh fuentes silenciosas.
Oh soterradas fuentes
de los enormes ríos de la vida."

Pero nos parirán, y el alumbramiento traerá el deslumbramiento y la ceguera. Navegaremos perplejos "los ríos de la vida", nos desparramaremos por los yermos, no recordaremos que fuimos mágicos.

"*Seréis torrente en furia*
que va a rodar al páramo. Seréis
indagación y grito sin respuesta.
Ay, guardad esa luz estremecida.
Ay, refrenad el agua,
volved al centro exacto.
Ay de vosotros."

Dámaso Alonso canta la nostalgia del tiempo matricial. Y ¿qué es, entonces, ser Dios? Dios es "*niño eternal*, gran inventor de juegos". Dios es Peter Pan.

6. El *niñodiós*

Juan Ramón Jiménez fue "*niño grande*"[285]. El poema que abre su primer libro de poemas, *Nubes sobre Moguer* (1896 – 1902), se titula <<Cuando yo era el niñodiós>>[286]. La última estrofa empieza con estos dos versos, que resumen su nostalgia, nuestra pérdida común:

> "*¡Qué tiempo el tiempo! ¿Se fue con el niñodiós huyendo?*
> *¡Y quién pudiera ser siempre lo que fue con lo primero!*
> *¡Quién pudiera no caer, no, no, no caer de viejo;*
> *ser de nuevo el alba pura, vivir con el tiempo entero,*
> *morir siendo el niñodiós en mi Moguer, este pueblo!*"

Llora Juan Ramón Jiménez nuestra *caída*. Moguer vale Kirriemuir, vale Thrums, vale los Jardines de Kensington, vale el País de Nunca Jamás. El niñodiós es un Peter Pan mortal.

Otro poema suyo, <<A ti solo>>, de *Arenal de eternidades* (1916 – 1917)[287], dice brevísimo y verdadero:

> "*¡No corras, ve despacio, que adonde tienes que ir es a ti solo!*
> *¡Ve despacio, no corras, que el niño de tu yo, reciennacido eterno, no te puede seguir!*"

[285] <<El niño grande>> es el título de un poema suyo. En *Roces de otras voces* (1896 – 1902). En Jiménez (1978: 76).
[286] En Jiménez (1978: 7).
[287] En Jiménez (1978: 428).

II. Carrolliana

1. El hombre del saco

Segundo flautista de Hamelín. Hombre del saco. Lewis Carroll secuestraba a las niñas, las sacaba del mundo, las apartaba para la felicidad, usando toda suerte de máquinas.

Las buscaba (¡buscón!) en los parques, en la playa, en los trenes, "en sus hogares, en los vestuarios de los teatros, en las aulas de los colegios"[288], las "pedía prestadas" (adrede empleaba el verbo "borrow") a sus madres.[289]

Eran maravillosas sus habitaciones de Tom Quad. Allí contemplaban los trastos de fotografiar, con su casa de cristal y su cuarto oscuro. Trasgueaban con juguetes e ingenios que coleccionaba o inventaba para su diversión. Era su estupendo guía en Oxford, en Londres. Su blando anfitrión, aquí y en su casa de verano, en Guildford. Les regalaba esto y lo otro. Las distraía del tedio del siglo con problemas de lógica o de matemáticas, con acertijos y rompecabezas. Acariciaba (cosquilleaba) sus inteligencias con sus cartas ingeniosísimas. Y con sus cuentos. Y con sus cuentos.[290] Mimaba, ¿ves?, sus delicadas, frágiles infancias, y "la vida" parecía a las pequeñas, bajo su muelle tutoría, "*una vasta vacación*" ("and life was *a vast holiday*"[291]).

Y él, ¿qué sacaba? La "sociedad" de las niñas pequeñas era "refrigerio" poderosísimo "para un viejo solterón".[292] "Ellas hacen tres cuartas partes de mi vida."[293]

---

[288] Cohen (1995: 174).
[289] Cohen (1995: 176).
[290] Cohen (1995: 176 – 181).
[291] Beatrice Hatch, <<In Memoriam: Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll)>>, *Guardian*, 19 de enero de 1898. Citada en Cohen (1995: 181).
[292] "I am fond of children, and their society is a great refreshment, sometimes, to an old bachelor." La niña tenía diez años. La carta es del 12 de agosto de 1884. Citado en Cohen (1995: 182).
[293] Isa Bowman, *The Story of Lewis Carroll* (1899), vuelta a imprimir como *Lewis Carroll As I Knew Him* (1972), pág. 60. Citado en Cohen (1995: 174).

Hay más. La *historia* de lo que Lewis Carroll tuvo con sus *alicias* es *histérica*: la enturbia el barro de un deseo que calla y, acaso, no sabe. Escribe a Alicia en el País de las Maravillas, o al otro lado del espejo. Con eso la *seduce*, o sea, la desvía, se la lleva consigo, aparte. Sin embargo, hará la *parte* (es melancólica) del Caballero Blanco. Rescataría a Alicia y le daría divertida, cariñosa escolta hasta la Octava Casilla. Cuando la alcance, Alicia se volverá en *Reina*, o sea, en *mujer* cabal y acabada, y abandonará a su campeón particular. Y regresará al mundo.

Luego Charles Dodgson presentará a Alicia (ya la ha perdido, ya se ha perdido ella) sus *Alicias* de cuento para que pueda, leyéndose en ellas, *recordar* (vale despertar) a la niña pequeña (y feliz, feliz) que fue, y lo que tuvo con aquel señor raro, monstruoso, maravilloso.

2. Cerca del niño

"*Sé como un niño*…" "*Be as a child*…" Es aviso, mandamiento misterioso de una pequeña que ha muerto, "ángel infantil" ("an angel-child"). Con él castigaba a un "Caballero" con "don" ("Sir Knight") (una moderna Eva, mudada luego en bruja vieja y gastada, lo ha contaminado).[294]

En otro poema el autor busca la soledad de las selvas para, en ellas, desahogar, dándose al llanto, su "confundido espíritu", "como los infantes lloran hasta adormecerse / sobre el pecho de la madre". Y suspira. Se dirige a "Vosotras, horas doradas de la primavera moza de la Vida, / de la inocencia, del amor y de la verdad". "¡Tú, sueño de hadas de la juventud!" Daría todo lo que "los años han apilado, / el lento resultado del descaecimiento de la vida, / por ser una vez más *un niño pequeño* [*a little child*] / un día luminoso de verano".[295]

Aquí ha oído cantar, en la Catedral de San Pablo, a un coro (casi un corro) de niños de la caridad. "Sólo la alondra sabe esa música / que casa con tu inmaculada *historia*…" ("…as fits thy stainless *story*…")[296]

Charles Dodgson tiembla delante del niño porque conserva aún la gracia anterior a la Caída, no se ha perdido. Agnes Georgina Hull, por ejemplo, es "criatura de la tierra, y, sin embargo, posee el brillo de los ángeles".[297] Beatrice Ellison, "niña feliz, e inocente" (han pasado "cinco veranos" "desde que el Tiempo empezó"), guarda aún el cielo, y el ángel que fue, en los ojos, y desbravaría con ellos a "la bestia salvaje".[298]

---

[294] Lewis Carroll, <<Stolen Waters>> (<<Aguas robadas>>), 9 de mayo de 1862. En Carroll (1982: 863 - 867).
[295] Lewis Carroll, <<Solitude>>, 16 de marzo de 1853. En Carroll (1982: 860 – 861).
[296] Lewis Carroll, <<Holy Thursday>>. Citado en Cohen (1995: 110).
[297] Lewis Carroll, <<Acrostic>> (Carroll, 1983: 840 - 841).
[298] Lewis Carroll, <<Beatrice>>, 4 de diciembre de 1862. En Carroll (1982: 861 - 863).

En el Prefacio a *Las Aventuras de Alicia debajo de la tierra* escribe:

> "Cualquiera que haya amado alguna vez a un niño verdadero[299] habrá conocido el sobrecogimiento [awe] que se siente en presencia de un espíritu que acaba de salir de las manos de Dios [fresh from God's hands], sobre el cual no ha caído todavía ninguna sombra de pecado."[300]

Cuando piensa a su hija fantástica muchos años después dice el entusiasmo con el que goza de "la Vida", el cual "viene solamente en las horas felices de la infancia, cuando todo es nuevo y hermoso[301], y cuando el Pecado y la Pena no son sino nombres -- ¡palabras vacías que no significan nada![302]"[303]

Criatura, entonces, *nueva*, limpia, perfecta.

Pero es traviesa (no, *gamberra*) la *Alicia* de cuento que Lewis Carroll prefiere.

En un poema temprano, de 1845, Lewis Carroll se querella contra su duende compañero, o familiar, que continuamente le dice, no debes, no debes, no debes, no debes, no debes, no debes ("*you must not*").[304]

Aquel demonio impertinente lo cansa aún con "reglas y regulaciones" que mezclan aquellas reales, y particulares, que él había sufrido, con otras idiotas, y con un "cree en las hadas" que puede redimirlo.

---

[299] O bien "a un niño de verdad" ("a true child").
[300] Lewis Carroll, Prefacio a *Las Aventuras de Alicia debajo de la tierra*. En Cohen (1995: 105).
[301] "…when all is new and fair…" Pero "*fair*" significa también "justo".
[302] "…empty words *signifying nothing*". Usa Carroll adrede, creo yo, las palabras del duelo de Macbeth. "La vida", en el lamento del rey de Escocia, "es un cuento / contado por un idiota, lleno de ruido y furia, / que no significa nada [*signifying nothing*]" (William Shakespeare, *Macbeth*, V, V, 17 - 28).
[303] Lewis Carroll, <<Alice on the Stage>>, *The Theatre*, abril de 1887. Citado en Gardner (1981: 26).
[304] Lewis Carroll, "My Fairy" (Carroll, 1983: 700).

"*…Aprende bien tu gramática,*
y nunca tartamudees,
escribe con buena letra, redondilla,
y canta con dulzura extremada,
sé emprendedor,
prefiere madrugar,
haz caminatas de seis millas,
ten prontas, y rápidas, las sonrisas,
seguidas de una risa suave, discreta,
bebe té, no café,
no comas nunca toffee.
Come pan con mantequilla.
Una vez más no tartajees.
No gastes el dinero en cosas tontas,
abstente de la miel,
cierra las puertas al salir de una habitación
(pero sin dar portazos ¿eh?).
Bebe cerveza, no oporto.
No te metas en el agua
hasta que no sepas nadar.
Arrímate a la mesa.
Cuida que no se te apague la vela.
Cierra la puerta con el pomo,
no empujes con los hombros
hasta que seas un poco mayor.
No pierdas ni un botón.
Rechaza, si te lo sirviesen frío, el añojo.
Deja que se mueran de hambre tus canarios.
Cree en las hadas.
No tengas, si puedes evitarlo,
un establo con pesebre.
Sé grosero con los extraños.

Moraleja: *Pórtate bien.*"[305]

[305] Lewis Carroll, "Rules and Regulations" (Carroll, 1983: 704 – 705).

La Duquesa es adulto de esperpento:

> "No puedo decirte ahora mismo cual es la moraleja del cuento, pero me acordaré enseguida."
>
> "Quizás no la tenga", se atrevió a comentar Alicia.
>
> "¡Calla, calla, niña!", dijo la Duquesa. "Todo tiene su moraleja, si sabes encontrarla."[306]

"*No sueñes.*"[307] "*No debes…*" "*Pórtate bien…*" Carroll se rebela contra las "reglas y regulaciones", contra las "moralejas", contra la "poesía útil e instructiva". Todas ellas buscaban echar al *Niño* de su patio delicioso, sujetarlo, perderlo.

En el poema <<Un juego de cinquillos>> Lewis Carroll dice, de cinco en cinco, las edades de la mujer.

> "Cinco niñas pequeñas de Cinco años, de Cuatro, de Tres, de Dos, de Uno / ruedan sobre la alfombra, arrimadas al llar, llenas de travesuras y de diversión [full of tricks and fun]."

No tendrán otro cielo. Luego, expulsadas de él para siempre, entre los seis y los diez años las vemos (¡pobrecitas!) "sentadas" ("sitting down"), tomando "lecciones". Entre los once y los quince las engordan mientras aprenden "música, dibujo e idiomas". Desde ahí, casaderas, sólo valen para el apareamiento ordenado y la reproducción.[308]

Mira aquí. Silvia educaba a Bruno. Juntando letras, ha formado la palabra *evil* ("*mal*"). Ahora léela, le dice, y Bruno, con un gesto revolucionario, la vuelve del revés, y lee: "*live*" ("*vive*").[309]

---

[306] Lewis Carroll, *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, cap. 9.
[307] "Don't dream." Lewis Carroll, *Useful and Instructive Poetry*. Poemillas que reunió en un cuaderno cuando tenía trece años.
[308] Lewis Carroll, <<A Game of Fives>> (Carroll, 1983: 789 – 790).
[309] Lewis Carroll, *Silvia y Bruno*. Citado en Cohen (1995: 321).

En su adolescencia, en *Mischmasch*, una revista casera, familiar, Dodgson dibuja a un joven forzudo, barbado, que amenaza con su porra a su padre, el cual aguarda su suerte encogido, sentado en el suelo, con los ojos llenos de miedo.[310] El Padre, literal o figurado, representa, claro, la Ley que corrige, dobla, y terminará al *Niño*.

Carroll anima a las pequeñas Minnie, Ella y Emmie Drury a que, si les gustó el cuento del Snark, aprovechen el viento favorable y se embarquen detrás de la criatura de fábula. Es, casi, arenga. Es, casi, mandamiento: ¿acaso no "aman", "las Doncellas Inglesas", "la fama, / la empresa[311] y el follón" ["renown, / enterprise, and fuss"]? Ellas, "riendo", "fruncen el ceño", "bajan los ojos". Huy. "English Maidens fear to roam." "Las Doncellas Inglesas" tienen miedo de dejar sus casas, y rodear los mundos.[312]

Alicia
no.

[310] En Cohen (1995: 334).
[311] Empresa, o sea hazaña, aventura.
[312] Lewis Carroll, <<Acrostic>>, 6 de abril de 1876 (Carroll, 1983: 834 - 835).

3. Entering and trespassing

Cuando Lewis Carroll resume a su ahijada, aquella "*Alicia-de-sueño*", la describe "por último, curiosa… salvajemente curiosa"[313]. Alicia empieza sus aventuras, en los dos libros que la cuentan, con un gesto valiente que nace de su curiosidad.

Pero el País de Maravillas, o el mundo al otro lado del espejo, no son jardín delicioso, "bravo nuevo mundo", sino región inquietante. Allí todo, todo ha perdido su familiaridad. Parece antes pesadilla barroca, o postmoderna, que dulce sueño.

Alicia lo vive todo confundida:

> "¿Qué sabes tú sobre este asunto?", dijo el Rey a Alicia.
> "Nada", dijo Alicia.[314]

Alicia entra en sus dos cuentos desorientada, extraviada. Se ve sometida a los caprichos de unas criaturas monstruosas, imposibles, y a leyes de policía, y naturales, que no entiende, y la enfadan. El cuerpo se vuelve elástico. La vida parece fragilísima. El lenguaje falla. No valen los nombres. La pequeña no sabe seguras su razón, su especie, su identidad.

Mira, además, la denuncia de la Duquesa:

> "¿Pensando otra vez?", preguntó la Duquesa, hundiendo de nuevo su barbilla pequeña y afilada.
> "Tengo derecho a pensar", dijo Alicia bruscamente, pues empezaba a irritarse un poco.
> "Tienes tanto derecho", dijo la Duquesa, "como los cerdos a volar, y la m[oraleja]…"[315]

[313] Lewis Carroll, <<Alice on the Stage>>, *The Theatre*, abril de 1887. Citado en Gardner (1981: 26).
[314] Lewis Carroll, *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, Cap. 12.
[315] Lewis Carroll, *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, Cap. 9.

Entonces, ¿en qué mejora este mundo el otro, el que Alicia habita en la vigilia?

Muy pronto, desde que comienzan sus aventuras, Alicia lo prefiere:

> "…estaba ya tan hecha a esperar que no pasase nada que no se saliese de su curso ordinario [out-of-the-way], que parecería bastante aburrido [dull] y estúpido que la vida continuase de la manera común [in the common way]."[316]

O, por lo menos, vacila:

> "'Era mucho más agradable [much pleasanter] en casa', pensó la pobre Alicia, 'cuando una no estaba siempre creciendo y encogiendo, y obedeciendo las órdenes de ratones y conejos. Casi desearía no haberme colado por aquella conejera -- y sin embargo -- y sin embargo – es bastante curiosa, ¿sabes?, esta clase de vida.'"[317]

Tampoco su hermana, soñando el sueño de Alicia, quiere abrir aún los ojos, porque inmediatamente "todo se cambiaría en la aburrida realidad…"[318]

Aquellos mundos desgobernados la divierten de lo que era. Y, si bien tiene prohibido el pensamiento (o, tal vez, porque no la estorba el pensamiento), Alicia es *libre*. Mira:

El Lacayo con cabeza de pez no sabía cómo entrar en el palacio de la Duquesa.

---

[316] Lewis Carroll, *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, Cap. 1.
[317] Lewis Carroll, *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, Cap. 4.
[318] "…and all would change to dull reality…" Lewis Carroll, *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, Cap. 12.

"Me sentaré aquí", dijo, "unos ratos sí, y otros no, durante días y días."

"Pero y yo ¿qué tengo que hacer?", dijo Alicia.

"Todo lo que tú quieras", dijo el Lacayo, y se puso a silbar.[319]

"But what am *I* to do?" said Alice. "Anything you like…"

Alicia ha atravesado la luna de cristal, y celebra, lo primero, su libertad nueva: "¡Oh, qué divertido será, cuando me vean aquí desde el otro lado del espejo, y no puedan cogerme!" ("…and can't get at me!)"[320] Ha roto las cárceles de su normalidad antigua. Sale al jardín. Apartada de su universo familiar, entra en un territorio extraño, y se pierde en él. Sin embargo, no tiene miedo: "*No* volveré a entrar todavía. Sé que debería atravesar el espejo de nuevo, y volver a la vieja habitación, pero ¡ahí se acabarían todas mis aventuras!"[321]

[319] Lewis Carroll, *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, cap. 6.
[320] Lewis Carroll, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, cap. 1.
[321] Lewis Carroll, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, cap. 2.

4. "Quítate a los siete."[322]

*

Alicia vive los capítulos finales de su segunda *novela*. De hecho, el Caballero Blanco (Lewis Carroll, claro) la acompaña en sus últimos movimientos (es, en cierto modo, su psicopompo), y ella, al ocupar la Casilla Ocho, y convertirse en Reina, descarta a la niña que fue. Por eso su autor pone mucho cuidado en decir los añitos que tiene en sus dos libros.

*

Carroll puso fecha a las primeras *aventuras* de Alicia en tres veces.

Después de vacilar un poco Alicia ha decidido visitar a la Liebre de Marzo. La tranquilizaba pensar que su locura proverbial alcanzaba su cima en el mes de su apellido, y que ahora "quizás, *como estamos en mayo* [*as this is May*]", se habría suavizado.[323]

En el capítulo siguiente, durante aquel té de tarados, el Sombrerero sacó su reloj de bolsillo, y lo consultaba, inquieto. "'¿Qué día del mes es hoy?', preguntó, volviéndose hacia Alicia. (…) Alicia lo consideró un momento, y luego dijo, 'El cuatro.'"[324]

Finalmente, Lewis Carroll pegó, en la última página de las *Aventuras de Alicia debajo de la Tierra*, el libro que presentó, manuscrito, a Alicia, una fotografía que le había hecho en 1859, cuando tenía siete años.[325]

Así, era, en el cuento, el 4 de mayo del año 1859, y las dos Alicias, la verdadera y la inventada, cumplían siete años.

---

[322] "Leave off at seven…" Lewis Carroll, *A través del Espejo y lo que Alicia encontró allí*, cap. 6.
[323] Lewis Carroll, *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, cap. 6.
[324] Lewis Carroll, *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, cap. 7.
[325] Gardner (1981: 96, nota 4).

*

Bebió de la botella, y creció, y creció, y no cabía en la habitación, de manera que tuvo que hacerse un ovillo, y sacar un brazo por la ventana, y meter un pie por la chimenea…Y se dijo que, cuando se hiciese mayor, escribiría un libro con todas las cosas que le estaban pasando…

> "'Pero ahora ya soy mayor'[326], añadió con un tono lleno de tristeza: 'al menos no hay espacio para crecer más aquí.'"[327]

> "'Pero entonces', pensó Alicia, '¿nunca seré mayor de lo que soy ahora?[328] Eso será un consuelo, en cierto modo –no ser nunca una anciana[329] –pero entonces…¡siempre tener lecciones que aprender! ¡Oh, eso no me gustaría nada!'"[330]

Alicia no quiere hacerse mayor. Sin embargo, a sus siete años recién cumplidos, ya ha perdido mucho, y entiende sus clases como condena.

*

En su otro cuento se examina despacio la edad de Alicia.

La Reina Blanca, casi imbécil, y cómica[331], interrogaba a Alicia:

> "Consideremos tu edad, para empezar…¿Cuántos años tienes?"
> "Tengo siete años y medio, exactamente."[332]

[326] "…but I'm grown up now…"
[327] "…there's no room to grow up any more *here*."
[328] "…shall I *never* get any older than I am now?"
[329] "an old woman".
[330] Lewis Carroll, *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, cap. 4.
[331] Gardner (1981: 245, nota 1).
[332] Lewis Carroll, *A través del Espejo y lo que Alicia encontró allí*, cap. 5.

Humpty Dumpty, huevo humanoide y doctor en semiótica y filosofía, sabe el final de la infancia feliz:

> --¡Siete años y seis meses! --repitió Humpty Dumpty, pensativo--. Una especie de edad incómoda. Ahora, si hubieras pedido mi consejo, te habría dicho, 'Quítate a los siete'…pero ahora es demasiado tarde.[333]
>
> --Yo nunca pido consejo sobre mi crecimiento --dijo Alicia indignada.
>
> --¿Demasiado orgullosa? --inquirió la otra.
>
> La sugerencia indignó todavía más a Alicia.
>
> --Lo que quiero decir –dijo--, es que una no puede evitar hacerse mayor[334].
>
> --Una no puede, quizás --dijo Humpty Dumpty--, pero dos sí pueden. Con la asistencia apropiada, podrías haberte quitado a los siete.
>
> --¡Qué cinturón tan bonito llevas!--, comentó Alicia de pronto. (Ya habían tratado suficientemente el tema de la edad, pensó…)[335]

"*Leave off* at seven…" "*Leave off*…" Párate. Cesa. Quítate (de todo eso). Acábate (también, como *cuento*).

[333] Lewis Carroll, *A través del Espejo y lo que Alicia encontró allí*, cap. 6.
[334] "…one can't help growing older…"
[335] Lewis Carroll, *A través del Espejo y lo que Alicia encontró allí*, cap. 6.

5. Peter y Alicia

Observamos con aprensión a Alicia y a Peter Pan. Pasean, cogidos de la mano de sus dudosos padres (hombres fallidos), sus mundos imposibles. Los poetas los hermanan. Para Leopoldo María Panero "el sueño de Peter Pan no es dulce, y la literatura de L. Carroll *da miedo*" [336]. Juan Miguel Company sabe que…

> "…Peter Pan es (…) un habitante del país del espejo (que es, también, el de Nunca-Jamás) cuya presencia real en el mundo –el mundo de la ficción de Barrie—conlleva una alteración siniestra del mismo, próxima al registro psicótico."[337]

Leopoldo María Panero dedica *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979) "a *Alicia*, que recogió el cadáver".

Alicia (su baba); Alicia, campeona del poeta, virgen de su -socorro; Alicia, enterradora, o psicopompa. ¿Qué cadáver maravilloso ha recogido Alicia? El de Peter Pan.

[336] Leopoldo María Panero, Prólogo a su traducción de *Peter Pan*.
[337] Juan Miguel Company, <<El oro nunca permanece: Una meditación intertextual sobre el mito de Peter Pan>>, pág. 103.

III. *Vida* de J. M. Barrie

1. Introducción

La vida (y la *vida*, entendida también como suma de narraciones) de James Matthew Barrie está profusamente anotada, por él y por otros. Algunos de esos apuntes vienen mucho al *caso*.

2. Mary (Barrie)

"*Was ever woman in this humour wooed?*" "¿Han cortejado jamás de este humor a una mujer?" Mackail[338] nos introduce con este verso famoso de *Ricardo III* el extraño noviazgo de James Matthew Barrie y Mary Ansell.

J. M. Barrie conoció a Mary Ansell en 1891. Ella era comedianta, y dirigía su propia compañía, con la cual hacía giras en provincias. Como otras actrices antes (y después), Mary lo cautivó. Barrie le dio el papel de Nanny O'Brien en *Sin domicilio, Londres* (*Walker, London*), su primera obra importante, que se estrenó el 25 de febrero de 1892. Barrie y Mary Ansell salían juntos. O no. Y no. Su noviazgo fue largo, intermitente, incierto, rarísimo.

El 9 de mayo de 1892 el Reverendo James Winter se cayó del caballo que le había regalado Barrie, y murió, tres semanas antes de casarse con la hermana favorita de éste, Maggie. Maggie quedó destrozada. Barrie decidió entonces dedicarse a Maggie en cuerpo y alma el resto de su vida. Comprometerse con Mary Ansell, ahora, no podía ser. A principios de febrero de 1893 Barrie fue a Edimburgo y se puso muy enfermo. Su hermana Maggie y Mary subieron a cuidar de él. Mary Ansell abandonaba *Sin domicilio, Londres* quince días antes del primer aniversario de la obra, y dejó de aparecer en el cartel durante cuatro meses, aunque Barrie se había recuperado bastante antes. Entonces, en el verano de 1893, Maggie contrajo matrimonio, en una ceremonia discreta (el luto seguía en la casa), con William Winter, el hermano del malogrado sacerdote. Si medió Barrie entre ambos, no lo sabemos, aunque, a juzgar por el modo en que Tommy "el Sentimental" alcahuetea para su amadísima hermana Elspeth en *Tommy y Grizel*, todo apunta a que sí lo hiciera. Lo bueno (y lo malo, y lo malo) era que ahora J. M. B. ya no tenía excusas para seguir aplazando su boda con Mary. El mes de marzo de 1894 pidió la mano de Mary, pero insistió en que mantuviesen su compromiso en secreto. Antes tenía que ir a casa, pedir la aprobación de su madre.

[338] Mackail (1941: 187).

Fue a Kirriemuir, y durante uno de sus largos paseos cogió una pulmonía y una pleuresía. Estuvo entre la vida y la muerte. Vino Mary a Kirriemuir, para estar a su lado. Mejoró el enfermo. El 9 de julio de 1894, en casa de sus padres (puesto que lo permiten las leyes de Escocia), James Matthew Barrie se casó con Mary Ansell.

Lee en su cuaderno:

> "Hay cosas más hermosas y nobles en el mundo que amar a una chica y conseguirla."
>
> "*Mi mayor horror -- sueño que estoy casado -- me despierto chillando.*"
>
> "*Hacerse mayor [Grow up] y tener que dejar las canicas -- qué pensamiento tan horrible.*"[339]

En *El sombrero de Greenwood* (*The Greenwood Hat*) se describe recién llegado a Londres:

> "*...Las mujeres han decidido que él no cuenta, y él ya lo sabe, y siente, por ello, una secreta angustia.* Aborrece el sentimentalismo en la misma medida en que un esclavo puede odiar a su amo…"[340]
>
> "Dos metros y pico… De haber sido así de alto otro gallo me cantara. No me habría puesto a emborronar toneladas de papel. Mi único objetivo habría sido convertirme en el favorito de las damas, cosa que, entre tú y yo, ha sido siempre mi más penosa ambición. Las cosas que les habría dicho si hubiera tenido las piernas más largas. Lee esto con un lamento amargo."[341]

Más notas:

> "Tímido con las mujeres...Él siempre quiso besar a chicas bonitas, pero delante de ellas siempre fue muy vergonzoso -- Sus reservas -- Hasta qué punto su timidez es la verdadera causa de todas sus flaquezas (...)

[339] Birkin (1980: 24).
[340] Birkin (1980: 27).
[341] Carta a la señora de Fred Oliver, del 21 de diciembre de 1931, citada en Birkin (1980: 32).

> Así, se perdió los devaneos de los muchachos...éstos llegaron más tarde, cuando ya conocía más mundo."
>
> "Él nunca tiene contacto con una mujer...Si lo tuviera, tal vez no se esforzaría tanto en hacer que las mujeres lo amasen."
>
> "¿Habrá sentido él alguna vez amor de verdad, un amor que no fuera mero sentimentalismo? *¿Era capaz de amar? Quizás no.*"
>
> "Quizás su maldición es que nunca 'haya tenido a una mujer'."[342]

Las libretas de Barrie de la primavera y el verano de 1892 están atiborradas de observaciones sobre su relación con Mary Ansell, aunque aparentemente sean para una novela que, de momento, titula *El Sentimental*:

> "Este sentimental quiere hacer que la chica lo ame, la matonea (y eso es justo lo que la seduce). Sin embargo, *él no quere casarse.*"
>
> "Este hombre, en el caso de que fuera un autor, estudiaría su relación amorosa para un libro. Incluso mientras le pide la mano, está pensando en cómo quedará la escena en su obra."
>
> "Ella finge no querer casarse con él...en realidad, lo que provoca sus dudas es que no está segura de que él la ame."
>
> "Si ella es actriz, ¿no debería él ser dramaturgo?"
>
> "El hombre reflexiona sobre si debería o no casarse con ella, sopesa los pros y las contras, ve cuánto le gusta flirtear con esta y aquella chica, algo que sólo puede hacer desde que su posición se lo permite, y es que ellas admiran tanto su trabajo...Está convencido de que *la vida de casado sería insoportable*, y contemplando su actual situación entiende que así está muy bien, y que no debería entregarse a un futuro lleno de miserias."

[342] Birkin (1980: 33-34).

> "Escribe una gran novela, o una obra de teatro, sobre esta relación, y los periódicos la alaban por la nobleza de sus sentimientos, etc, también discuten sobre el héroe de la misma. Es un autorretrato despiadado, aunque ellos no lo saben."
>
> "Trata al hombre de modo que se vea que *la ama de verdad, pero no se quiere casar* – efecto en la mujer."[343]

Ya en 1887 publicaba un artículo en el *Edinburgh Evening Dispatch*, titulado <<Una Pesadilla Horrorosa>>:

> "...*Ese extraño sueño ahora ya no varía.* Siempre me veo casado, y entonces me despierto chillando, como si hubiera dado el alma al diablo, sudando, tembloroso..."

En el sueño "una mujer, hermosa y cruel, el rostro cubierto con el velo de novia", le dice que la siga.

> "*Una noche horrible vino a por mí en una carreta.* Unas manos invisibles me agarraron y me subieron a ella. Me poseyó un miedo terrible, *imaginando que me iban a ahorcar*… (...) *Ella conduce la carreta, riendo pavorosamente* a medida que nos aproximamos más y más a la iglesia..."[344]

J. M. Barrie ha pedido por fin a Mary Ansell en matrimonio. En su cuaderno escribe: "Mañana siguiente a mi compromiso. Asusta despertarse y recordarse atado de por vida."[345]

En el miedo a esa novia velada, carretera, que se ríe con carcajadas horrorosas y lo amenaza con la horca observamos sus angustias disimuladas (y descubiertas) en sus relatos, o en esbozos de novelas, o en pesadillas recurrentes.

[343] Birkin (1980: 35-36).
[344] Birkin (1980: 36-37).
[345] Birkin (1980: 37).

Los Barrie pasaron la luna de miel en Suiza. Unas notas, tomadas dos días antes de la boda, dicen:

> "--Nuestro amor no me ha traído más que miseria.
> *--El chico es un manojo de nervios. 'Eres muy ignorante.'*
> *--¿Cómo? ¿Tendremos que iniciarte en los misterios prácticos del amor?*"[346]

Poniendo un punto final divertido a una entrevista con la "encantadora" señorita Mary Ansell, la revista *Sketch* apuntaba que Barrie "había declarado no mucho tiempo atrás a un periodista americano que *tenía la intención de casarse, aunque sólo fuera por poder utilizar los ganchos del pelo de su esposa para limpiar sus pipas*". Mary pronto supo cuánto había de cierto en la broma, y más adelante confesó a Hilda Trevelyan que la luna de miel la había dejado helada. No explicó por qué decía eso, pero el cuaderno suizo de Barrie hace una referencia oblicua a su dilema:

> *--Escena de una obra de teatro. Esposa--* ¿Es que has renunciado a mí? ¿No tienes nada que hacer conmigo? *Marido* amable, tranquilo, sin ninguna pasión, etc. (*à la self*)"[347]

Barrie es tan cándido con sus insuficiencias que resultaría de mal gusto etiquetarlas.

El mes de agosto de 1895, pasado el primer aniversario de su boda, Barrie y su esposa regresaron a Suiza, al Engadine. Jane Ann, su hermana mayor, la que cuidaba de su madre, le escribía a diario. El 1 de septiembre falló la carta, y llegó un telegrama anunciando la muerte de Jane Ann, y explicando que no se habían atrevido a decírselo a su madre, que estaba muy enferma. Cuando los Barrie llegaron a Strath View, su casa de Kirriemuir, su madre, Margaret Ogilvy, acababa también de morir.

---

[346] Birkin (1980: 38).
[347] Birkin (1980: 39).

El 9 de julio de 1904 cumplían su décimo aniversario de casados, sus "bodas de estaño". "El día siguiente Barrie escribió una serie de notas fragmentarias, muchas de ellas subrayadas con tanta agresividad que el lápiz atravesaba el papel de su cuaderno." En ellas se describe la pelea de una pareja. Él ha olvidado la importancia de la fecha. Ella le pide, como regalo de aniversario, que no vuelva a darle el beso de buenas noches, momento que teme todos los días, ya que no se aman, y ella, incluso, lo ha aborrecido:

> "Ella dice...No soy ninguna figura trágica...no soy lo bastante alta...demasiado llana...las manos demasiado rojas...Sólo soy una mujer que cometió un error (hace doce años), *Mary, hablando de lo nuestro*."[348]

En la primavera o en el verano de 1905 Mary alquiló un estudio en Kensington donde, dijo, quería dedicarse al trabajo del esmalte...

El 26 de diciembre ("Boxing Day") de 1908 Barrie se llevó a Suiza, a pasar tres semanas de vacaciones esquiando, a su mujer, a Sylvia LLewelyn Davies (viuda reciente) y a sus hijos. Fue con ellos también el joven Gilbert Cannan, que ocupaba el cargo de Secretario del Comité de Censura y tenía ambiciones literarias.

El verano siguiente Barrie estaba trabajando, solo, en su casa del Lago Negro. La tarde de aquel 28 de julio de 1909 Mary iba a tomar el tren para reunirse con su marido, pero sucedió algo. Aquella mañana el jardinero contó a Barrie que su mujer, el ama de llaves de la casa de campo, había descubierto el pasado mes de noviembre que Mary le engañaba con Gilbert Cannan.

Se divorciaron, y Mary se casó con su amante en abril de 1910. No les fue bien. Barrie se mudó a un apartamento en Adelphi Terrace.[349]

---

[348] Birkin (1980: 109 - 110).

[349] Mackail (1941: 414 - 417; Birkin (1980: 174 - 177).

El hijo de George Meredith, Will, escribió una carta a Charles Scribner, el editor de la obra de Barrie en América, con objeto de "contradecir falsos rumores":

> "La verdad es que la sra. B es una mujer, y que tiene los deseos propios de cualquier mujer, deseos que había controlado muchos años (y no tenía hijos, lo cual lo volvía todo más difícil). *Barrie es el hijo pequeño de su familia, un chico muy enmadrado, y, como suele suceder en esos casos, es genial pero tiene poca virilidad.* Ahora la gente está diciendo que la sra. Barrie tuvo muchos amantes. Esto es falso...estoy seguro de ello...lo sé de buena tinta."[350]

Birkin incluye ahí una nota a pie de página:

> "Diana Farr declara que Mary le contó luego a la hermana de Cannan, llena de amargura, que 'él no había sido su único amante, sino, simplemente, el que 'tuvo la mala suerte de que lo cogiesen'."[351]

"Hubo en vida del autor muchos rumores sobre la impotencia de Barrie, y algún torcido lo llamó '*el chico que no la podía levantar*'[352]..."[353] No sabemos, de todos modos, si los Barrie fueron felices en algún momento, o si llevaron alguna vez una vida conyugal normal...

Lady Cynthia Asquith fue la *secretaria* de Barrie, y su *privada*, desde finales de junio de 1918, y muy pronto su mejor amiga, y su biógrafa ideal. Por burlarse de ella, le decían, "I never see you, Cynthia, you are *barried* alive".[354] "*Buried* (no *barried*) alive" significa "enterrada viva". El chiste, con la traducción, pierde: "No te veo nunca, Cynthia, estás *embarriada* viva."

---

[350] Birkin (1980: 179).
[351] Birkin (1980: 179.
[352] "the boy who couldn't *go* up" (su cursiva).
[353] Birkin (1980: 180).
[354] Asquith (1971: 11).

Desmond MacCarthy comentó así su nuevo trabajo:

> "Me alegro de que hayas aceptado el puesto...A mí me parece...que a ti te gusta que te adoren, cosa que no es nada excepcional...*Una Dulcinea es, para Barrie, una necesidad.* El sentimentalismo sólo resulta irritante para quien lo contempla desde fuera, y cuando viene combinado con humor y verdadera bondad, y surge de un corazón frío, indiferente, se convierte en algo delicado, discreto y encantador. *Barrie*, a mi entender, *es en parte madre, en parte una doncella enamorada de sus héroes, en parte abuelo, y en parte un duendecillo que no tiene nada de hombre...*"[355]

J. M. Barrie padece, ¿ves?, la misma "manera de amor" de don Quijote.

[355] Dunbar (1971: 229 - 230).

3. Mamá

Cynthia Asquith, en su *Retrato de Barrie* (1954) desiguala a su jefe y a Peter Pan:

> "En cuanto a la leyenda que hace de él 'El Chico Que No Quería Crecer', no veo yo ninguna prueba de ello. Al contrario, a mí me parece viejísimo. De hecho, *dudo si alguna vez fue niño [a boy]. Pero claro, mirándolo bien, Peter Pan no es un niño [a boy], ¿o sí? Es la proyección fabulada de los deseos de la clase de madre* (Barrie es un experto en ellas) *que no quiere que su hijo crezca.*"[356]

Algo más abajo dice Asquith:

> "...cada vez que echaba un vistazo a la fotografía del chico de seis años vestido de velvetón trenzado y alamado, que me había quedado mirando la primera vez que entré en el apartamento de la calle Adelphi, confirmaba mis sospechas de que *el creador de Peter Pan había sido un caso, no de desarrollo detenido, sino de desarrollo precipitado.* (...) En la jerga de nuestro tiempo no cabe duda de que lo habrían diagnosticado como un caso de 'regresión infantil'. Yo digo que a los veinte años podían haberle diagnosticado, con idénticos méritos, como *un caso de 'precipitación senil'*."[357]

En enero de 1867, a punto de cumplir catorce años, David tuvo un accidente, patinando sobre el hielo, y murió. Jamie tenía seis años y medio. En *Margaret Ogilvy* cuenta la muerte de su hermano, y como ésta derrumbó a su madre. "Siempre estuvo delicada, desde ese momento, y pasó muchos meses muy enferma." Jane Ann, la hija mayor, cuidó de ella, entonces y siempre. Y Jamie la ayudaba en lo que podía.

[356] Asquith (1971: 18 - 19).
[357] Asquith (1971: 51).

Un día Jane Ann…

> "…me pidió que fuera enseguida con mi madre y le dijera que todavía tenía otro chico. Yo entré muy emocionado, pero la habitación estaba a oscuras, y cuando oí cerrarse la puerta y vi que ningún sonido salía de la cama, me asusté, y me quedé quieto. Supongo que estaba respirando entrecortadamente, o puede que estuviera llorando, ya que al cabo de un tiempo *oí una voz lánguida* que nunca había sido lánguida antes, *que preguntó:*
>
> *--¿Eres tú?*
>
> Yo creo que el tono me hizo daño, porque no contesté nada, y entonces la voz volvió a preguntar, con mayor ansiedad:
>
> *--¿Eres tú?*
>
> Yo pensé que se dirigía al chico muerto, y, sintiéndome muy solo, respondí con una voz que casi no me salía:
>
> *--No, no es él. Sólo soy yo.*
>
> Entonces oí un sollozo, y mi madre se incorporó, y aunque estaba oscuro supe que estaba extendiendo los brazos hacia mí."[358]

"*No, it's no him, it's just me.*" La frase es terrible. Lo marcaría.

Desde ahí hasta el día que se le murió su madre James Matthew Barrie estuvo pendiente de ella. Cynthia Asquith escribe, a propósito:

> "En esa pequeña casa de Kirriemuir donde Barrie nació había sido, por una extraña inversión de las leyes de la naturaleza, fue el hijo pequeño quien había hecho todo lo posible para hacer feliz a su madre, y no al contrario. (...) Desde su más tierna infancia se había visto obligado a jugar con sus emociones, a explotarlas, procurando, incansablemente y con mucho ingenio, distraer, consolar y divertir a su madre [jugaba a contar las sonrisas que le arrancaba con sus monadas], la cual jamás, ni por un momento, dejó que olvidase su dolor por la muerte de su adorado hijo mayor.
>
> (...)

[358] James Matthew Barrie, *Margaret Ogilvy*, cap. 1.

Esta tensión prematura, de la cual Barrie nunca habló, pero que sus ojos traicionarían durante el resto de su vida, fue, estoy segura, la razón por la que la misma inconsciencia (su carácter desalmado, si quieres) de la infancia feliz lo atrajo con tanta fuerza. Su determinación de que los niños que él amaba gozaran de lleno de todo lo que él se había perdido hicieron que tendiese a exagerar *las alegrías, los privilegios –y sobre todo las inmunidades— de la infancia. El 'Chico Que No quería Crecer' fue la concepción de un hombre que había tenido que crecer demasiado temprano.*"[359]

[359] Asquith (1971: 51 - 52).

IV. Lo de Peter, en sus novelas y en su teatro

1. Introducción

La nostalgia de la infancia, el ansia de seguir siendo, para siempre, un niño, impregna toda la obra de James Matthew Barrie. El adulto es un des-graciado, casi un ángel caído. Aquí, aquí, uno deja de "jugar a las canicas" cuando se casa. El mundo, que antes era de chicos y chicas ("boys and girls"), ahora se hace de hombres y mujeres. Hombres y mujeres a los cuales el matrimonio fuerza a conocerse carnalmente, para procrear. Encogidos por el miedo, los personajes masculinos de Barrie (tanto en sus novelas como en su teatro) rehúyen el altar y el lecho nupcial.

Peter Pan encarnó al chico que no quería, o no podía, crecer. Peter Pan personifica el mito del niño eterno. Pero el tema, el motivo, se repite en buena parte de la obra de J. M. Barrie. Aparece en sus novelas, en su teatro, desde sus piezas más antiguas hasta las últimas. Los brevísimos estudios que traigo de estos otros textos prologarán los de *Peter Pan*, que andaré con más espacio.

2. *Margaret Ogilvy* (1896)

Tan privado, tan íntimo, es lo que se cuenta en *Margaret Ogilvy*, que cuando la casa de Hodder & Stoughton dio al mundo el libro el mes de diciembre de 1896 fue recibido con escándalo. Lo juzgaron (sea lo que sea: autobiografía, *vita*, memorias, novela, cuento, o todas esas cosas juntas) indecente. Allí se confesaba James Matthew Barrie, esto tuve yo con mamá. George Blake comentó: "...Es verdad que *Barrie escribió* durante toda la etapa en la que se le asocia a la escuela de Kailyard *para su madre, sobre su madre, desde su madre. El complejo parece haber sido más que materno; más bien parece haber sido fetal...*"[360] Con todo, vencidos "el estupor y la reticencia victorianas"[361] que todavía sofocaban a la sociedad inglesa, el libro tuvo un éxito enorme, tanto en las Islas Británicas como en la otra orilla del Atlántico. *Margaret Ogilvy* es un libro bellísimo, y el más revelador de Barrie.

Dice "los ojos azules, opacos, en los que he leído todo cuanto sé y me importará escribir. (…) He ahí el principio y el final de la literatura."[362] Margaret Ogilvy vale todos los libros que lee su hijo, todos los cuadernos que quiere escribir.

"Lo que ella había sido, y lo que yo debía ser, ésos eran los dos grandes asuntos que tratábamos durante mis primeros años [in my boyhood]". Entre embelesado y confundido escuchaba las *historias* (*stories*) (pero eran *historia* [*history*]) que rodeaban la infancia de su madre. Y es que…

> "...para un niño el hecho de que su madre fuese también, una vez, niña, vale la cosa más rara [the oddest of things], y el libro de cuentos ilustrados de colores más vivos..."[363]

[360] Dunbar (1971: 110).
[361] Harvey Darton (¿1929?: 19 – 20).
[362] James Matthew Barrie, *Margaret Ogilvy*, cap. 1.
[363] James Matthew Barrie, *Margaret Ogilvy*, cap. 2.

Cuenta a esa niña pequeña, y observa, espantado, que poco a poco se acaba:

> "Veo cómo sus faldas, aunque nunca las llevó muy cortas, se alargaban, y cómo iba dejando los juegos a regañadientes. *Lo que me horrorizaba en mi infancia era que sabía que llegaría un momento en el que también yo tendría que dejar de jugar, y no veía cómo iba a poder hacerlo* (esta agonía todavía vuelvo a sentirla en mis sueños, cuando me pillo jugando a las canicas, y me contemplo con frío displacer); me parecía que yo debía seguir jugando en secreto…"[364]

Tenía Margaret Ogilvy unas ricas mantillas en las que había bautizado a todos sus hijos, y que prestaba a sus vecinos más pobres. Pues aquel lecherón fue el único de sus hijos que siguió siendo siempre un bebé, una especie de peterpán que no se le fue a la isla de la Serpentina, en los Jardines de Kensington, o al País de Nunca Jamás.[365] En sus últimas, Margaret Ogilvy lo estrechó entre sus brazos, y recitó de memoria, como un rosario, los nombres de sus diez hijos.[366]

Aunque sólo se conocieron por carta, Robert Louis Stevenson fue un gran amigo de J. M. Barrie. Le hace sitio en el libro de su madre, dándole un capítulo. R. L. S., sus "familiares iniciales", eran para él "las más dulces." Garfio se mirará en los piratas de *La Isla del Tesoro*, y, en cuanto al chaval que la protagoniza, "ese chico era el espíritu de la infancia, tirando de las faldas de este viejo mundo nuestro, y obligándolo así a que volviese y jugase con nosotros"[367]. Barrie pensaba ya que "*nada de lo que ocurre después de los doce importa mucho*".[368]

---

[364] James Matthew Barrie, *Margaret Ogilvy*, cap. 2.
[365] James Matthew Barrie, *Margaret Ogilvy*, cap. 1.
[366] James Matthew Barrie, *Margaret Ogilvy*, cap. 10.
[367] James Matthew Barrie, *Margaret Ogilvy*, cap. 7.
[368] James Matthew Barrie, *Margaret Ogilvy*, cap. 2.

Sentado en la misma "vieja silla" donde le dieron el pecho James Matthew Barrie escribía[369] las *historias* que le había oído a su madre, y las escribía para que ella las leyese, y ella salía, de pequeña, en todas ellas:

> "...en seguida me canso de escribir historias a menos que pueda ver en ellas a una niña pequeña, cuyas cosas me ha contado mi madre, paseándose tranquilamente por sus páginas. ¡Con tanta fuerza me domina la memoria de su infancia desde que yo era un chico de seis años!"[370]

> "...si me descubriesen --digo, si los lectores averiguasen con cuánta frecuencia y detrás de cuántas máscaras aparecía ella en mis libros-- el asunto se convertiría en escándalo público."[371]

> --Ella no iba a ser tú cuando empecé. ¡Madre, siempre te las arreglas para colarte entre mis páginas![372]

En calidad de narradora Margaret Ogilvy es la adelantada de la Sra. Darling (Peter Pan espía los cuentos de hadas con que duerme a sus hijos) y de Wendy (seguirá al muchacho imposible hasta el País de Nunca Jamás para contarles cuentos a los pobres chiquillos desmadrados). Pero Margaret Ogilvy, la niña pequeña que cuenta maniáticamente su hijo, es su primer peterpán.

[369] James Matthew Barrie, *Margaret Ogilvy*, cap. 1.
[370] James Matthew Barrie, *Margaret Ogilvy*, cap. 2.
[371] James Matthew Barrie, *Margaret Ogilvy*, cap. 9.
[372] James Matthew Barrie, *Margaret Ogilvy*, cap. 9.

3. *Tommy el Sentimental* (1896)

Barrie se autorretrata despiadadamente en el Tommy Sandys de *Tommy el Sentimental* (1896) y de su continuación, *Tommy y Grizel* (1900).

Aquí el subtítulo ("la *historia* de su *niñez*": "the *story* of his *boyhood*") avanza el tema del libro.

> "La primera vez que Tommy le contó lo de *aquel lugar maravilloso*, Shovel suspiró largamente y dijo, pensativo:
>
> --Yo siempre supe que había un sitio así de bonito, sólo que no conocía su nombre.
>
> --¿Y cómo lo sabías? –preguntó Tommy, celoso.
>
> --No estoy seguro –dijo Shovel--, puede que lo soñara.
>
> --¡Eso es! –exclamó Tommy--. Te digo que todo el mundo sueña con él.
>
> Y Tommy tenía razón, *todo el mundo sueña con él, aunque no todos lo llaman Thrums.*"[373]

Thrums calca Kirriemuir, es decir, el villorrio donde James Matthew Barrie se empezó, en Escocia. Hace el suelo de sus primeros libros, *Idilios de la Luz Vieja* (1888), *Una ventana en Thrums* (1889) y *El pequeño ministro [de la Iglesia]* (1891), y el cielo de los "tuentos" que Tommy le cuenta a su amigo Shovel y a la pequeña Pelirroja en *Tommy el sentimental*. Thrums es el primer País de Nunca Jamás.

A Tommy le gustaba preguntarle a su madre sobre lo que hacía cuando era pequeño, y ella, que tenía cosas que ocultar, siempre lo evitaba…

[373] James Matthew Barrie, *Tommy el Sentimental*, I, 3.

> "…pero a veces su mente regresaba por su cuenta a aquellos días lejanos, y entonces él veía, fugazmente, borrosa, *la figura escurridiza de un niño*. Sabía que era él, y durante un momento podía verlo con toda claridad, pero al acercarse un paso dejaba de estar allí. *Eso mismo ocurre con el niño que fuimos, que juega al escondite con nosotros por entre las brumas de la infancia, hasta que un día tropieza y cae a la luz del día. Entonces lo atrapamos, y abrazándonos a él los dos nos convertimos en uno. Ahí empezamos a tener conciencia de nosotros mismos.*"[374]

En casa habían llamado al doctor y en el vecindario, cuando venía el médico, preguntaban, "¿Hay niño o ataúd?", y como mamá vivía aún, eso significaba que habría niño, por eso Tommy vigilaba el rellano, para que no se interpusiese entre él y su madre un hermanito. Llevaba puesto el traje andrógino de los domingos. Apareció en eso en la escalera una chiquilla pelirroja. "'¿Eres tico o tica?', preguntó confundida, mirándole el traje. '¿Y a ti qué te importa, descarada?', rugió él con insultada hombría. '¡Tico!', afirmó ella, segurísima ahora.'" Tommy imaginó que la pequeña era el hijo que había encargado su madre. "'Más vale que te vuelvas', dijo." Intentó engañarla:

> --Mi madre --le aseguró--, no vive aquí ahora.
>
> Pero madre era palabra nueva para la muchacha, y preguntó alegremente:
>
> --¿Tú tienes madre?
>
> Esperaba que sacase una del bolsillo. Para moverlo a que se la enseñara un poco, dijo lastimeramente:
>
> --Yo no tengo madre.
>
> --Pues no te llevarás la mía --replicó Tommy, cabezón.

Siguieron hablando. "'¿Tú sabes tuentos?' '¡Cuentos!', exclamó él. 'Claro, te contaré…te contaré cosas de Thrums...'" Le dijo entonces, segundo Hamelín, que aquella no era escalera para cuentos, y con aquella trapaza la apartó de allí.

[374] James Matthew Barrie, *Tommy el Sentimental*, I, 2.

En otro patio se puso a contarle historias. "Nunca nadie le había escuchado con tanta atención." La pequeña, fascinada, le pedía: "¡Ota, ota!" Pagó Tommy su error. Había descuidado la guardia de su escalera, y cuando regresó a casa, satisfecho, se encontró con otra intrusa en brazos de su madre. La llamaba "Elspeth".[375]

Con "la Pelirroja" Tommy se hinchaba como un pavo, y ella…

> "…gorjeaba de felicidad cuando le contaba cuentos de Thrums, y le pellizcaba cuando había terminado para asegurarse de que estaba hecho como los niños comunes. Él era un chico flaco, paliducho, mientras que ella parecía una rosa niña que hubiera florecido en una sola noche, porque tenía poco tiempo..."[376]

Fue a ver a "la Pelirroja" con sus pantalones nuevos, que tenían bolsillos y todo, y paseó su calle, pero hoy ella no bajó, no podía, y cuando Tommy supo que "ya no había Pelirroja ahora", cogió menudo berrinche, porque, a quién le iba a enseñar ahora sus pantalones nuevos, con sus bolsillos y todo. Parece algo burro delante de la muerte de su amiga primera, "pero es que Tommy, ¿sabes?, era sólo un niño pequeño".

"Reddy", la "Pelirroja", fue la primera Wendy de cuento (si quitamos a su madre en *Margaret Ogilvy*).

[375] James Matthew Barrie, *Tommy el Sentimental*, I, 1.
[376] James Matthew Barrie, *Tommy el Sentimental*, I, 3.

4. *Tommy y Grizel* (1900)

Pasaron los años (y ya era otra novela) y el pequeño Tommy Sandys se hizo mayor (pero no, pero no). En *Tommy y Grizel* Barrie escribe la crónica descarnada de su difícil noviazgo, de su matrimonio imposible. La suerte de Elspeth, la hermana pequeña de Tommy, es el calco de la de Maggie, la hermana pequeña del autor. Grizel, por su parte, es la dama ideal. O sea, Sylvia Llewelyn Davies clavada. ¡Si fuera así, como la retrata en sus apuntes!

> "...Una mujer que siempre parecerá gloriosa como madre (así la imagino *ahora*, y siempre lo haré). Una mujer en la que poder confiar (sin que medie en esto el sexo, esto lo percibimos en el hombre igual que en la mujer). Todos los secretos de lo femenino los intuyes detrás de esa mirada tranquila, y en su coraje..."[377]

Así es la Dulcinea de Barrie: una mujer parida, con hijos que él no ha tenido que engendrar en ella, pero que Barrie podrá apadrinar.

Grizel ama a Tommy. Todo lo que una mujer puede amar a un hombre. Tommy ama a Grizel. Todo lo que un niño puede amar a una niña. Va el argumento: Tommy y Grizel se quieren desde pequeños, desde que se conocieron, en la novela anterior, en Thrums. Lo natural es que se casen. Pero Tommy aplaza la boda con torpes disculpas; por fin, un día, envalentonado, rompe con ella. Grizel, entonces, enloquece, piensa ser su propia madre, la Dama Pintada, otra tarada. Ahora Tommy, puesto que Grizel ya no supone para él ninguna amenaza, la toma por esposa. Lo malo viene cuando Grizel sana. El matrimonio es una farsa. Tonteando con una señorita, una tal Lady Pippinworth, va a escalar la verja de un jardín, se resbala, el abrigo se engancha en uno de los hierros, y Tommy muere en esa horca repentina. Es evidente que Barrie no sabía qué hacer con Tommy. Su final es patético, ridículo.

[377] Birkin (1980: 67).

Tommy y Grizel es una mina, un tesoro (un tesauro) de citas en las cuales sale James Matthew Barrie repetido y Peter Pan perfectamente apuntado, abocetado.

> "Pym…notó antes que nadie *su notable indiferencia hacia la sociedad femenina*…"[378]

> *--Y él no se casará jamás –dijo la pequeña Elspeth, casi con furia--, ¿verdad, Tommy?*
> *--¡Jamás!* –dijo Tommy…[379]

> --Me gusta que me llames niña –dijo ella--, *pero no que pienses en mí como si lo fuese.*[380]

> "Con todo, no había otro más timido que él en presencia de una mujer (…) ¿Sería porque nunca intentó dar rienda suelta a sus sentimientos? ¡Ah, no! (…) Un día puso el brazo alrededor de Clara, la criada, no apasionada, sino deliberadamente, como si estuviese haciendo un experimento con una máquina. Luego se puso a escuchar, por si oía a Clara hacer tic-tac. Escribió, a nadie en particular, una carta de amor admirable, cálida, llena de dignidad, sincera, y siempre la llevaba en el bolsillo, a punto. (…) Parecía que sólo pudiera hablar con una mujer cuando ella no estaba allí."[381]

> --La timidez podría perdonértela –rugía Pym, exasperado--, pero tu falta de interés es casi inmoral. A tu edad me hervía la sangre. *¡Amor! Tú eres incapaz de amar. Eres como un cadáver frío, sin una pizca de pasión.*
> *--¿Y qué le voy a hacer? –gruñó Tommy.*[382]

> "Las chicas…un tema que congenia tan poco contigo…"[383]

[378] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 1.
[379] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 1.
[380] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 13.
[381] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 2.
[382] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 2.
[383] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 2.

"Él tenía una gran capacidad (…) para engañarse a sí mismo, y, con el tiempo, por supuesto, encontró el modo de eludir *la inquietante verdad*."[384]

"…se vio a sí mismo saliendo de una iglesia, recién casado, y el susto lo despertó."[385]

"…besar la sonrisa traviesa de Grizel…*había veces que parecía un chico* (…) *una especie de principito* que no hubiera conocido nunca lo que era el miedo."[386]

"Supongo que les hace recordar una edad temprana, hermosa, de la historia del mundo en la cual *los hombres y las mujeres jugaban juntos sin miedo*."[387]

"*¡Pobre Tommy! Era todavía un chico, era siempre un chico, intentando a veces, como ahora, ser un hombre*, y entonces, invariablemente, cuando miraba a su alrededor, se volvía corriendo hacia su infancia como si la viera abierta de brazos para recibirle, invitándolo a regresar y a jugar. *Tanto le gustaba ser niño que no podía crecer. En un mundo anterior, donde sólo había chicos y chicas, podría haber sido el rey*."[388]

"Estaba dispuesto a casarse con ella, pero (…) ah, le habría encantado no casarse nunca con nadie. (…) *Era como un chico a quien le han dicho que ya no podría volver a jugar nunca más*."[389]

--Grizel, parece que soy distinto de los demás hombres. Parece que haya alguna maldición sobre mí. Quiero amarte, cariño, eres la única mujer que haya deseado amar, pero *aparentemente no puedo*.[390]

[384] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 2.
[385] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 3.
[386] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 4.
[387] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 7.
[388] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 9.
[389] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 15.
[390] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 15.

"…sintió cómo su libertad acudía corriendo hacia él, y supo que si no contestaba nada la recobraría para siempre citándola, simplemente, con un silbido. La locura de ser libre a costa de lo que fuera lo invadió (…) No respondió nada, y a ella sólo le quedaba hacer una cosa, irse. (…) Dejó que se marchara. *Su libertad le hacía fiestas, le lamía las manos y el rostro.*[391]

"*¿En qué está eso de ser genial? Está en poder volver a ser niño a capricho.*"[392]

--¿Quieres decir que no me quieres? --preguntó ella. (…)

--Otros lo expresarían así, supongo –respondió--. Me parece que se equivocarían. *Yo creo que te quiero a mi manera, pero pensaba que te quería a su manera, y ésta es la única manera que cuenta en este mundo suyo. Al parecer, no es mi mundo.* A mí me dieron alas…Si tú no me entiendes, yo tampoco. (…) Todo lo que sé es que no quiero casarme con nadie…[393]

"Ahora *Tommy representaba al monstruo.* Siempre le gustaron los papeles principales."[394]

--Tú tienes la llave que abre mi secreto (…) *Te la di yo. Sabes que soy un hombre de sentimientos, y nada más.*[395]

"…pero él era como era, y no podía cambiar."[396]

"*Él era un chico nada más. Ella sabía que él era todavía un niño. Y los niños no pueden, no saben amar. ¡Ay! ¿No parece cruel pedir a niño que ame?*"[397]

"¿De veras es feliz? Sí, claro que es feliz, cuando está escribiendo… (…) El nuevo libro, naturalmente, era *El Niño Errante*…

(…)

[391] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 16.
[392] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 18.
[393] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 23.
[394] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 24.
[395] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 31.
[396] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 33.
[397] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 33.

> *Era una fantasía sobre un niño pequeño que se había perdido. Sus padres lo encuentran en un bosque tarareando canciones, todo contento, porque imagina que ahora podrá ser siempre un niño; y teme que si lo cogen lo obligarán a hacerse hombre, así que huye de ellos*, adentrándose en el bosque, y sigue corriendo aún, tarareando canciones, porque va a ser siempre un niño."[398]
>
> "He aquí la biografía, con el título cambiado. Te preguntarás cómo tuve el valor de escribirla. (…) ¿No ves que me daba lástima ese chico a quien le gustaba tanto jugar que no pudo, con los años, convertirse en un hombre?"[399]

"*He was a boy only*. (…) *He was a boy who could not grow up*." "*Él era solamente un chico*. (…) *Él era un chico que no podía crecer*."[400] Tommy el Sentimental no es, naturalmente, Peter Pan. Tommy es un "monstruo", lo que sería Peter Pan si creciese: uno que, con la edad y el bigote de un hombre, no puede o no quiere serlo, uno que ama como los niños, incapaz de amar como los hombres, y que inventa niños fantásticos que escapan a la tiranía de los calendarios. Tommy el Sentimental es James Matthew Barrie.

[398] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 33.
[399] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 35.
[400] James Matthew Barrie, *Tommy y Grizel*, cap. 33.

5. *Sin domicilio, Londres* (1892)

El mundo es, en *Sin domicilio, Londres* (*Walker, London*), una casa flotante en el Támesis, fondeada en sus aguas mansas. Los personajes entran y salen en un bote atado a la proa, perchando. Veranean todos: no hay otros sudores que los que mece la chicharra, ni ninguna fatiga que no sea amorosa o deportiva.

Mrs. Golightly es la patrona de aquella nave que no navega. Bell, Nanny y Penny son vírgenes casaderas, y Mrs. Golightly la madre de la primera, tía de la segunda, señora de la tercera. Mrs. Golightly gobierna los amoríos de éstas con sus pretendientes sin soltar el ganchillo, como una parca aburguesada o una Venus casera, y aún hará de alcahueta entre Jasper Phipps y Sarah, poniéndolos celosos, encelándolos. W. G., el hijo de Mrs. Golightly, un chico flaco y nervudo de nueve o diez años, que no para, que vive para la pesca, los juegos ribereños y el críquet, es un cupido despistado, un incordio, un chaval que termina, viendo tantos enredos, espantado del amor…es ya un poco, por todo ello, Peter Pan.

Jasper Phipps es barbero, y un burlador muy particular. Ha dejado a Sarah Rigg compuesta y sin novio, plantada en el altar. Ha tenido, eso, sí, la atención de enviarle una carta donde se explica. Es que, la mañana de su boda, sabiendo que dentro de una hora se casaba, y se ataba para siempre, tuvo miedo.

> "Considerando todo lo cual, *querida Sarah, he decidido pasar la luna de miel antes del matrimonio, y pasarla solo*. Luego, cariño, cuando se termine mi semana de permiso, volveré y me casaré contigo…"

La aventura de Jasper Phipps consistirá en fingirse un tal Coronel Neil, explorador, y tontear con las doncellas de a bordo. Al final cumplirá. Adelantando de ese modo tan peculiar la luna de miel, Jasper Phipps pretendía ahorrarse la parte que más lo desasosegaba del matrimonio…

6. *La historia de amor del profesor* (1892)

Son tres, y no sólo la del título, las historias de amor que se entrecruzan en *La historia de amor del profesor* (*The Professor's Love Story*), estrenada en Nueva York el 19 de diciembre de 1892 y en Londres el 25 de junio de 1894. Dos de ellas tocan en esto.

El profesor Tom Goodwillie (Tomás Bueno), entregado a su trabajo, a sus estudios, ha pasado por alto su juventud, ha envejecido antes de tiempo. Cuando se lo diagnostican, juzga el amor, su nueva enfermedad, "horrible". Sin embargo, el amor hará que vuelva a ser un muchacho. Sólo cuando va a pedirle la mano a Lucy, su secretaria, la mujer de sus sueños, recela. Lleva levita y sombrero de copa, flores en una mano, un bastón en la otra. "¿Cómo me ves, Dick? ¿Sabes? Nunca me pongo esto, excepto en los funerales."

En la obra hay "arriba y abajo". "Abajo", entre los criados, Effie tiene dos pretendientes, Henders y Pete. Pete entiende el matrimonio como una cadena perpetua sin escapatoria, y siente repulsión hacia la mujer (evita tocarla, besarla). Le parece misteriosa, despiadada, peligrosa. Cuando se ve prometido, se dice un hombre "marcado". Siendo Pete tan aprensivo, será Henders quien gane a Effie, como es natural.

7. *El pequeño ministro de la iglesia* (1897)

Aunque ya en 1888 estaba tomando los primeros apuntes sobre la novela, *El pequeño ministro de la iglesia* (*The Little Minister*) no fue publicada por Cassell's hasta el 28 de octubre de 1891. Después convencieron a Barrie para que convirtiese la novela en obra de teatro. La pieza se estrenó primero en los Estados Unidos (en Washington, el 13 de septiembre de 1897, y luego en Nueva York) y después en Londres, en el Haymarket Theatre, el 6 de noviembre del mismo año. Ambientada en la huelga de hilanderos escoceses de 1830, cuenta la historia de amor del párroco de Thrums, el reverendo Gavin Dishart, y de "Babbie", que es una condesita disfrazada de gitana.

Este pequeño ministro de la iglesia repite a Tom Goodwillie, el protagonista de *La historia de amor del profesor*. Viéndose tan serio y tan formal, recuerda con añoranza su niñez. Como a aquél, el amor lo rescatará.

> --Medio deseaba, Micah, poder ser un chico otra vez, como tú. *Yo solía jugar a las canicas.*
>
> *--¡Usted!*
>
> *--Todos llevamos un diablo dentro. Ayer mismo, Micah, me sorprendí subiendo los escalones de la Rectoría de dos en dos.*
>
> *--¿Eso hizo?*
>
> *--Una vez, Rob, cuando era chico, me fui a pescar…¡el día del Señor!…Pintaba dibujos muy divertidos en los libros de texto.* Me temo que me creía gracioso [suspira]. *Pero todo eso ha pasado*, Rob. Los cuidados de mi parroquia pronto me apartaron de esas cosas sin sentido.
>
> --Babbie, ¿por qué te estás burlando siempre de mí?
>
> --Porque…porque eres como un niño.
>
> --Ojalá entendiese lo que quieres decir.

Muy bien podrían ser Wendy y Peter Pan.

8. *La pequeña María* (1903)

Moira Loney tiene 12 años. Es "la pequeña María" del título, hija de un boticario mágico. Cuida de los niños de varios viudos con tanta gracia que encanta a Lord Carlton. ¡Una madre niña! ¡Una madre virgen, entera! El conde se queja de su hijo, Cecil, que tiene 16 años:

> --Nunca se valdrá por sí mismo…*él sigue todavía en el colegio, jugando a las canicas o cosas por el estilo, y luego irá a Oxford para jugar aún a las canicas, o puede que lo mande al Ejército, para que juegue allí a las canicas.*
>
> --Pero –pregunta Moira-- ¿no se cansará nunca de las canicas?
>
> --Ah, sí, nos acabamos cansando de ellas, pero seguimos jugando.

Jugar a las canicas es una metáfora de la infancia eterna que Barrie emplea a menudo. El hombre no deja nunca de jugar, si puede: la escuela, la Universidad, el Ejército...no son sino espacios lúdicos donde uno puede seguir siendo un chico.

9. *Lo que toda mujer sabe* (1908)

En *Lo que toda mujer sabe* (*What every Woman Knows*, 1908) dos solteros, con miedo a la Mujer, sospechan del amor y del matrimonio:

> --¿...Tú estás enamorado, David Wylie?
> --¿Yo? ¿Y qué iba a hacer yo enamorado?
> (...)
> [Son dos solteros que no han temido a otra cosa en su vida que a la Mujer.]
> --¡Ay! ¡Ella te ha atrapado, James!
> --Nadie me ha atrapado...
> --Ya te cogerán, verás...
> --Nunca me cogerán.
> (...)
> --El miedo de que tus amigotes se den de codazos, divertidos, cuando uno cae, es lo que nos ha mantenido a nosotros dos solteros. *Y sin embargo, ¿qué gloria hay en estar soltero?*
> *--No hay ninguna gloria en eso, pero es seguro.*

10. *Querido Bruto* (1917)

Otra noche mágica, y teatral, de San Juan. Los invitados de Lob la pasarán en un bosque maravilloso (otro Arden), donde tendrán una segunda oportunidad, para hacer y deshacer, pero somos lo que somos, ¿no? Eso escribía Shakespeare en su *Julio César* (I, II, 139 – 140), en versos que cita Barrie:

"*The fault, dear Brutus, is not in our stars,*
But in ourselves, that we are underlings."

"*La culpa, querido Bruto, no está en nuestras estrellas,*
Sino en nosotros mismos, de que seamos lacayos."

"Lob es muy pequeño, y probablemente nadie ha parecido nunca tan viejo, como no sea un recién nacido." Lob es Puck, el duende de aquella noche soñada de verano. Lob es Peter Pan: un niño, y el más viejo del mundo.

11. *El niño David* (1936)

El niño David (*The Boy David*) es la última obra de Barrie. Trata de David, el que fue rey de Israel, de niño y de hombre, y nunca seguro del todo de lo que ocurre, si habrá sido sueño o cuento, visión divina o invención suya.

En una escena tiene una de esas alucinaciones. Suelta la honda, cae Goliat. Inmediatamente, hecho ya un hombre, ve que está casado con una mujer, Michal. Llora a Absalón, Absalón, su hijo. "*No sé quién soy, qué soy.*" No sabe quién es, qué es, si es un chico o un hombre…

v. Historia de su escritura

1. Los textos

> "Sin descontar otras posibilidades, yo creo que escribí a Peter."[401]

> "*...Peter Pan nunca fue escrita y, al mismo tiempo, y paradójicamente, nunca ha dejado de ser escrita.* Lo cierto es que el mismo Barrie no supo qué hacer con ella."[402]

Me acuerdo de las tres Marías, de san Pedro y san Juan. Entro (pero es tarde) en los textos de *Peter Pan* (los sepulcros que lo encierran) a contemplar su cuerpo extrañísimo. Está y no está. En parte se lo han llevado.

En Nueva York, *Scribner's Magazine* repartió al mundo *El pajarillo blanco* (*The Little White Bird*) en cuatro entregas, en los meses de agosto, septiembre, octubre y noviembre de 1902. *Charles Scribner's Sons* lo publicó en un volumen en Nueva York el 28 de octubre. El 8 de noviembre hacía lo mismo en Londres *Hodder and Stoughton*.[403]

Ahí empieza, con su nombre y apellido, Peter Pan. Sus cosas se cuentan en los capítulos 13 – 18 de la novela. Con objeto de aprovechar el tirón del éxito del *Peter Pan* teatral, estrenado en 1904, J. M. Barrie reescribió los capítulos, arrancándolos de su texto original. Las dos editoriales (la norteamericana y la inglesa) publicaron el libro de *Peter Pan en los Jardines de Kensington* en las navidades de 1906, con las ilustraciones famosas de Arthur Rackham.[404]

Dirigido por Dion Boucicault, producido por Charles Frohman, el 27 de diciembre de 1904 se estrenó en el Duke of York's Theatre de Londres *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*.

---

[401] James Mathew Barrie, *Peter Pan*, <<Dedicatoria a los Cinco>>.
[402] Rose (1992: 6).
[403] Mackail (1941: 337).
[404] Mackail (1941: 392).

Nina Boucicault (la hija del director) interpretaba a Peter. Su apariencia andrógina aportó una cualidad asexual al papel que ninguna otra actriz pudo aportar. Gerald du Maurier dobló, interpretando al señor Darling y al capitán Garfio, mientras que Hilda Trevelyan hizo a la mejor Wendy. *Peter Pan* se representó con funciones de tarde y noche (doce semanales) durante todas las navidades, y después, con tres sesiones de tarde o nueve representaciones en total a la semana, hasta el 1 de abril. Inmediatamente se anunció que volvería el próximo diciembre. En América haría a Peter Maude Adams. El preestreno fue en Washington, a finales de octubre de 1905. Luego, en Nueva York, se representó en el Empire Theatre desde el 6 de noviembre hasta el 9 de junio.

En octubre del año 1911 *Peter y Wendy*, la novela, fue publicada por Hodder and Stoughton en Londres y por Scribner's en Nueva York, con ilustraciones de F. D. Bedford.

En la temporada de 1927 – 1928 una nueva actriz iba a representar a Peter, Jean Forbes-Robertson. J. M. Barrie rehizo la obra para ella. Casi veinticuatro años después de su estreno, el mes de octubre de 1928, Hodder and Stoughton en Londres, y Scribner's en Nueva York, sacaron *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, el *Peter Pan* de teatro, tal y como lo había reescrito su autor el año anterior, y con su dedicatoria "a los Cinco".

En la <<Dedicatoria a los Cinco>> que prologa la obra de teatro de *Peter Pan* James Matthew Barrie confiesa que no consigue recordarse a sí mismo en el acto de "escribir a Peter". Barrie se contempla en las diversas habitaciones de su pasado, siguiendo el rastro de su *Peter Pan*, y presenta, como prueba más segura de su autoría, *Los Chicos Náufragos de la Isla del Lago Negro*, un librito precioso que hizo con George, Jack y Peter para instrucción de Michael, el más pequeño, el verano de 1901.

"Algunos dicen que somos personas diferentes en diferentes períodos de nuestras vidas, cambiando, no a voluntad, que sería cosa brava, sino siguiendo el fácil curso de la naturaleza, cada diez años o así. Supongo que esta teoría podría explicar mis problemas de ahora, pero yo no estoy de acuerdo con ella. *Yo creo que uno sigue siendo la misma persona todo el tiempo, y que a través de los años simplemente pasamos, como si dijéramos, de una habitación a otra, pero sin salir de la misma casa.* Si quitamos el cerrojo de las habitaciones del lejano pasado podemos echar una ojeada y vernos a nosotros mismos, muy ajetreados con la tarea de empezar a convertirnos en éste o aquél. Así, si yo soy el autor en cuestión, el camino que va a seguir debería ya empezar a apuntarse en el ocupante de mi primer cuarto, al cual me tomo ahora la libertad de espiar. Aquí está, a la edad de siete años, más o menos, junto a Robb, su confabulado, los dos con sus boinas escocesas puestas. Están representando una obrita en *un viejo lavadero* que todavía sigue en pie. (…) Ese lavadero no es solamente el teatro de mi primera pieza dramática, sino que tiene una conexión aún más estrecha con Peter. Es el original de la casita que los Niños Perdidos construyeron en el País de Nunca Jamás para Wendy, con la diferencia de que para ésta no me sirvió de chimenea el sombrero de copa de John. (...) Aquí tenemos a ese chico otra vez, unos cuatro años mayor, y las lecturas que devora enfebrecido tratan de islas desiertas; él las llama *islas náufragas*. Compra sus sanguinarios relatos a escondidas, en volúmenes que cuestan un penique. Observo que le sobreviene un cambio; se está poniendo blanco mientras lee en la revista *La Cháchara* una diatriba contra esa clase de literatura, y entiende que, a menos que combata su hambre de islas, perderá el alma para siempre. Al caer la tarde sale de su casa sin que lo vea nadie, con su biblioteca debajo del chaleco. Lo sigo como si fuera su sombra, que es lo que en realidad soy, y veo cómo excava un hoyo en un campo, en la granja de Pathhead, y entierra en él sus islas. (...) Miro en el cuarto siguiente. Ahí está otra vez, con diez años más, en la universidad, soñando con llegar a ser algún día explorador. (...) *Voy de habitación en habitación, y ahora ya es un hombre.* Ha abandonado la exploración, pero sólo porque nadie quiere llevárselo consigo. *Pronto está escribiendo otras obras de teatro, un poco receloso, por si a algún mezquino le da por contar las islas que salen en ellas.* Me doy cuenta de que *con los años las islas se vuelven más siniestras*... (...) Mira tú por el ojo de la cerradura del cuarto donde él y yo nos juntamos, y podrás vernos preguntándonos si el público toleraría una isla más."

Peter Pan en los Jardines de Kensington ("1902"; 1906), el *Peter Pan* de teatro (estrenado en 1904; publicado, muy corregido, en 1928), *Peter y Wendy* (1911): éstos son los tres textos fundamentales del mito, éstas, sus fechas más señaladas. Pero "escribir a Peter", convertir en escritura a Peter Pan, costó a J. M. Barrie Dios y ayuda.

El tema que aquí me importa, el del niño eterno, el del chico que no puede o no quiere hacerse mayor, fue su sombra siempre. Más adelante dibujaré el perfil cambiante de esa sombra. Antes voy a otro asunto, que es casi el mismo. ¿Cuándo comienza a ocuparse en lo que al final sería *Peter Pan*? En la Dedicatoria de 1928 Barrie sitúa el principio en un lavadero, su primer teatro, cuando tenía siete años. Sus ensayos más serios y constantes, con todo, se inician en 1897, cuando conoce a George, a Jack y a Peter, los hijos de Arthur y Sylvia Llewelyn Davies, y empieza con ellos, muy poco a poco, a bosquejar el islario del País de Nunca Jamás. J. M. Barrie sólo se desentenderá, en la medida que pueda, de *Peter Pan*, en 1929. Un año antes ha dado a la imprenta su obra. Y ahora hace donación de todos sus derechos sobre *Peter Pan* al hospital infantil de Great Ormond Street. Inmediatamente, tras una temporada más en el St. James's, pasará a representarse en el Palladium, un enorme teatro de variedades que, por su capacidad, daría más beneficios. Pero este *Peter Pan* ya no puede ser el mismo que se había estrenado en el Duke of York's. Será desde ahora, digo yo, un *Peter Pan* despadrado.

Lo mismo que supo Cervantes de su don Quijote pudo haber dicho J. M. Barrie de su Peter. Peter Pan nació para él, y él nació para Peter Pan. Peter Pan es su criatura, hechura suya, carne de sus sueños. Desde que fue muy pequeño, Barrie intentó hacer del mundo un teatro, cuento, juego, y allí figuraba aquella "isla náufraga". Puede irse a pique la embarcación, o ahogarse su marinero. Pero James Matthew Barrie perdió, en alguna tempestad temprana del alma, su isla, su País de Nunca Jamás. Luego ya no pudo sino escribirla, y escribirse en ella.

2. Los trabajos

2. a. Introducción

Quiero ahora resumir los trabajos de J. M. Barrie, seguirle las huellas mientras va haciendo a *Peter Pan*. Será la historia de cómo lo fue concibiendo, de su fatigosa incubación, de sus múltiples partos, de su crianza.

2. b. Según "Dídimo"

En 1877, cuando tenía 17 años y estudiaba en la Academia de Dumfries, Barrie empezó a escribir, firmándola como "Dídimo", una novela (era "escritura secreta", "en criptograma") sobre la vida del colegio. En 1894 decía, a propósito de esto:

> "Era como si ya supiéramos que lo mejor, después de ser chicos, es escribir sobre ellos. Algún día, tal vez, terminaré ese libro, pero antes debo practicar largo y tendido con los hombres. Resulta muchísimo más fácil escribir sobre hombres que sobre chicos."[405]

[405] Mackail (1941: 43 – 44).

2. c. Barrie, encantador de niños

¿Qué podía James Matthew Barrie en los niños?

Pamela Maude, hija del actor Cyril Maude, que había hecho la parte principal de *El pequeño ministro*, tenía ocho años cuando su familia se hospedó en la casa de Barrie, en Escocia. Mucho después describió a su anfitrión. Estaba "hecho de silencios" que ella y su hermana no encontraban "extraños". Intentaba aficionarlas al cricket, y buscaba, para ello, que fueran "chicotes" ("boyish"). Hablaba "de las hadas como si las conociera".

> "A la tarde, cuando la extraña luz de la mañana había comenzado a cambiar, el Sr. Barrie nos ofrecía las manos en silencio y nosotras nos cogíamos de ellas y entrábamos, todavía en silencio, en el hayedo. Arrastrábamos los pies entre las hojas caídas y espiábamos, con el Sr. Barrie, los sonidos repentinos que hacían pájaros y conejos. Una tarde vimos la vaina de un guisante en el hueco de un árbol enorme, y se la llevamos al Sr. Barrie. Allí, dentro de la vaina, había una carta diminuta, plegada, que había escrito un hada. El Sr. Barrie dijo que sabía leer la caligrafía de las hadas y nos la leyó. Recibimos varias cartas más, escondidas en vainas de guisantes, antes de que se terminara nuestra visita."[406]

[406] Pamela Maude, *Worlds Away*, Heinemann, 1964, págs. 137 – 145. Citado en Birkin (1992: 50).

2. d. Los hijos de Sylvia

> "Nunca hubo una familia más simple y más feliz hasta la llegada de Peter Pan."[407]

> "'Ojalá no hubiese aceptado esa invitación a cenar en el Nº 27', dijo la Sra. Darling."[408]

Se acababa 1897, y para despedir el Año Viejo, y saludar el Nuevo, Sir George y Lady Lewis daban una fiesta en su mansión del 88 de Portland Place. Ocupaban el comedor seis mesas, con doce invitados cada una. En una de ellas James Matthew Barrie se encontró sentado al lado de "la criatura más hermosa que había visto jamás"[409], Sylvia Jocelyn Llewelyn Davies. Tenía treinta y un años, y estaba casada con Arthur Llewelyn Davies, un abogado. Barrie vio cómo su vecina se guardaba, furtiva, en el bolsito de seda, las golosinas que les habían servido después de la cena.

--¿Para quién son? –le preguntó.

--Para Peter.

Peter era su hijo pequeño. Sylvia le había puesto ese nombre por Peter Ibbeston, el héroe de una novela de su padre, George du Maurier. Qué coincidencia. Barrie llamaba Porthos a su San Bernardo en honor al perro de la misma raza que salía en ese libro. Ah, y Peter tenía dos hermanos mayores, George y Jack...

Claro. Éste era el hombre bajito del bigote y de la tos, el que gastaba las cejas, y las orejas, movedizas, el dueño del San Bernardo, el que hechizaba a sus hijos en sus paseos por los Jardines de Kensington con sus juegos y sus *historias*. George, el mayor, le decía que "no había conocido nunca a nadie como él: *era un señor mayor, pero no había crecido. Era uno de ellos.*"[410]

---

[407] "There never was a simpler happier family until the coming of Peter Pan." James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.

[408] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 2.

[409] James Matthew Barrie, Carta a Cynthia Asquith, 10 de noviembre de 1935. Citada en Birkin (1992: 53).

[410] Birkin (1992: 49).

Claro. Ésta era la madre de los niños de la boina escocesa colorada, George y Jack, y de Peter, que todavía iba en su cochecito, empujado por su nana, Mary.[411]

[411] Birkin (1992: 49 y 53 – 54); Mackail (1941: 269 – 273).

2. e. Teatro, navidades, niños en camisón...

En un cuaderno de 1899 Barrie hace…

> "…los apuntes --los primeros apuntes legibles que pueden ser identificados-- de una obra de teatro para niños y que trata de niños. Algo que ver con Santa Claus y las navidades (...) y, aunque no se dan sus nombres, un breve retrato de los pequeños Davies en camisón".[412]

[412] Mackail (1941: 281).

2. f. Pantomimas

En las navidades del año 1899 "Barrie llevó a George y Jack a una pantomima, *The Babes in the Wood* [*Los bebés en el bosque*], en el Coronet Theatre (...) en Notting Hill Gate".[413] Al otro año "decidió dar un paso más y les escribió él mismo una pantomima".[414] El 7 de enero de 1901 se estrenó (y no hubo más representaciones) *El enano glotón* (*The Greedy Dwarf*) en la casa de los Barrie, en el número 133 de Gloucester Road. Obra, según rezaba el programa, de un tal "Peter Perkin" (el retrato del "autor", en enaguas, era el del pequeño Peter Davies, que ahora tenía cuatro años). "La interpretaron los dueños de Porthos, y muchos que ahora son actores y escritores famosos", para un público infantil encandilado.[415] Gerald du Maurier, el hermano de Sylvia, que haría después al señor Darling y a Garfio, era aquí el enano, mientras que Barrie se reservaba el papel del cobarde don Natillas, uno más de los terribles maestros de escuela que pueblan su obra.[416]

[413] Mackail (1941: 292).
[414] Birkin (1980: 82).
[415] Mary Barrie, citada en Dunbar (1971: 121 – 122).
[416] Mackail (1941: 304 – 308); Dunbar (1971: 121 – 122); Birkin (1980: 82 – 83).

2. g. *Los Chicos Náufragos de la Isla del Lago Negro*[417]

George, Jack, Peter, Michael, Nico. Peter Pan "está todavía" en las risas de los Cinco, "pero para mí él yace hundido en el fondo del alegre Lago Negro".

> "Nos divertimos con él [con Peter Pan] de lo lindo antes de recortarlo a tijeretazos para que cupiera sobre las tablas. Algunos de vosotros todavía no habíais nacido cuando comenzó la *historia* [*story*], y sin embargo ya erais todos unos hombrecitos cuando caímos en la cuenta de que el juego se había terminado. ¿Recordáis un jardín en Burpham, y la iniciación que tuvo lugar en él del Nº 4, cuando sólo tenía seis semanas, y tres de vosotros protestasteis por permitir que participase en nuestros misterios a tan corta edad? Y tú, Nº 3, ¿has olvidado las violetas blancas de la abadía cisterciense que sirvieron de hábitos a nuestras primeras hadas (todas ellas pequeñas amigas de San Benito), o tu queja elevada a los dioses, '¡voy a estar matando todo el tiempo al mismo pirata!'? ¿Recordáis la Cabaña de los Náufragos, en los bosquecillos encantados de Waverley, y al perro San Bernardo, con su máscara de tigre, que tantas veces os atacaba, y el archivo literario de ese verano, *Los Chicos Náufragos*, que es, con mucho, la obra mejor y más rara de este autor?"

El mes de agosto de 1899 James Mathhew Barrie y su mujer, Mary, alquilaron una casa en Rustington, en la costa meridional de Inglaterra, a menos de una milla del antiguo molino donde se albergaban los Davies. Allí siguieron Barrie y los niños con sus juegos y sus cuentos.[418] En 1900 los Barrie compraron una casa de campo en Surrey, un par de millas al sureste de Farnham. Black Lake Cottage. Casi a orillas del Lago Negro, entre espesas pinadas. Muy cerca de las ruinas de la abadía de Waverley.[419]

---

[417] James Matthew Barrie, *Dedicatoria* a *Peter Pan*, <<Dedicatoria a los Cinco>>; Mackail (1941: 315 - 316); Rose (1992: 29 - 30); Birkin (1980: 87 - 91); Dunbar (1972: 127 - 131).
[418] Birkin (1980: 74); Mackail (1941: 288).
[419] Birkin (1980: 88); Mackail (1941: 295-298).

Aquel primer verano no vinieron los Davies, pues Sylvia había dado a luz a Michael el 16 de junio. "No entiendo por qué esperábamos que fuera chica, con lo buena que eres con los chicos. ¡Si tú misma no fuiste chico por muy poquito!", le escribió J. M. B., felicitándola, el día 21.[420] Pero para las vacaciones de 1901 los Davies sí alquilaron una granja en Tilford, donde pasaron unas seis semanas. Estaban a un paso de la casa de campo de los Barrie.[421]

Hasta 1928 no publicó J. M. Barrie *Peter Pan*, la obra de teatro que había estrenado casi veinticuatro años atrás. En la Dedicatoria "a los Cinco" confiesa no recordar "la larga tarea de escribir a Peter". Como además ha perdido el manuscrito, dice que la única prueba de su autoría está en *The Boy Castaways of Black Lake Island* (*Los chicos náufragos de la isla del Lago Negro*). El librito narra las aventuras que pasaron George, Jack y Peter aquel "verano extraño y terrible"[422] de 1901.

El "volumen" le parece "ahora" "melancólico". Es, en efecto, "la más rara de mis obras impresas", puesto que…

> "…la única edición se limitó a dos copias, de las cuales una (un diablillo ronda siempre todo lo que toca a Peter) se perdió inmediatamente en un vagón de ferrocarril.[423] (…) La imprimió Constable's (con qué elegancia nos hiciste, estimado Blaikie), contiene treinta y cinco ilustraciones y viene encuadernado en tela con una fotografía estampada en la portada de los tres mayores 'a punto de naufragar'."

Aparece como editor del libro "el más pequeño de los tres". El Nº 4 "pasaba tanto tiempo descansando en esta época que fue solamente un miembro honorario de la banda (…), y uno puede buscar en vano en el libro traza alguna del Nº 5."

---

[420] Birkin (1980: 77).
[421] Mackail (1941: 315).
[422] En el Prefacio. En Rose (1992: 30).
[423] Lo perdió Arthur Llewelyn Davies, el padre de los niños. Se lo había regalado Barrie. Según su hijo Peter, con eso "sin duda comentaba a su manera aquel fantástico asunto". En Birkin (1980: 91).

Titulado *Los Chicos Náufragos de la Isla del Lago Negro*, es "el registro de las Terribles Aventuras de Tres Hermanos en el verano de 1901, anotado fielmente por el Nº 3 [Peter]". El libro está dedicado "A Nuestra Madre, en Reconocimiento Cordial de sus Esfuerzos por Elevarnos sobre los Brutos".[424]

En el "largo prefacio" que firma el Nº 3 aprendemos sus edades. "El Nº 1 [George] tenía ocho años y un mes, el Nº 2 [Jack] se acercaba a su séptimo lustro, y yo había entrado hacía tiempo en los cuatro." Explica que…

> "…la obra fue, en primera instancia, compilada simplemente como un documento que nos sirviese para afilar en él nuestros recuerdos, y que se publica ahora para beneficio del Nº 4 [Michael]. Si le enseña, mediante ejemplo, lecciones de fortaleza y varonil entereza, podremos considerar que no naufragamos en vano."

El volumen tenía dieciséis capítulos de los cuales sólo se daba el encabezamiento, ilustrados con treinta y cinco fotografías que había hecho Barrie.

Los títulos de los capítulos revelan mucho. El del primero (I. Primeros Días – Nuestra Divertida Madre – Sus Indiscreciones) describe la edad dorada en la que reinaba blandamente, consentidora, mamá. Otros gobernantes, severísimos, la derrocarán: Mary, la nana, y Wilkinson, el director del colegio. Por escapar de sus tiranías huirán, tras llevar a cabo una valiente rebelión, los tres hermanos, a bordo del *Ana Rosa*. Luego vendrán el naufragio, la isla desierta, nido de piratas, las aventuras...Construirán, entonces, una barca. Peter soñará con su hogar. Zarparán (es inevitable, es ineludible) "rumbo a Inglaterra, a Casa y a la escuela de Wilkinson". El último capítulo trae (no, no los trae) "Comentarios, a modo de Conclusión", con el "Consejo a los Padres sobre la crianza de sus Hijos".[425]

---

[424] Mackail (1941: 316).
[425] Dunbar (1972: 130 – 131).

> "Los títulos de esos capítulos anticipan buena parte de la obra de *Peter Pan*, pero hubo muchos incidentes de nuestros días de los Jardines de Kensington que nunca llegaron al libro. (…) El capitán Garfio ha llegado, pero se llama capitán Moreno, y todo lleva a pensar, por las fotos, que era negro. Este personaje, y esto no hace falta que os lo diga, según sostienen aquéllos que conocen nuestros secretos, es autobiográfico. (…) El perro, en un primer momento, era el feroz compañero del pirata, y sólo más adelante se pasa a vuestras filas, adelantándose a Nana."

Peter Pan no sale.

> "Parecen estar surgiendo de nuestra isla, ¿verdad?, los pequeñuelos de la obra, digo, todos excepto ese gamberro, la figura principal, que se adentra más y más en el corazón del bosque al ver que avanzamos hacia él. *No le gusta nada que le sigan la pista, como si hubiera algo raro [odd] en él. Tanto que piensa, cuando muera, levantarse y desperdigar de un soplido sus cenizas.*"

En cuanto a Wendy, "todavía no ha aparecido, pero..." Pronto entendieron que…

> "…sería divertido dejar que se colase *un elemento perturbador*. Quizás habría acabado metiéndose de todos modos, quisiéramos o no. Puede ser incluso que Peter no la trajera al País de Nunca Jamás de voluntad propia, y que sólo fingió hacerlo, y que fuese ella la que se empeñó en venir. Hasta Campanilla había alcanzado nuestra isla antes de marcharnos nosotros de ella..."[426]

Barrie, haciendo al Nº 3 (Peter) *autor*, y *editor*, de *Los chicos náufragos de la Isla del Lago Negro*, quiere quitarse del libro. Pero está ahí. Detrás (debajo) de su escritura. Al otro lado de la cámara. Y es que, si bien la fotografía "se ofrece como algo inocente y auténtico", "la cuestión de quién –o sea, qué adulto—las está haciendo" la contamina.

[426] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, <<A los Cinco. Una Dedicatoria.>>

En efecto, como señala Jacqueline Rose,

> "…la transparencia misma de la imagen (esos chicos presentados, de manera tan inequívoca, jugando a un juego que es *suyo*, contándose en una historia [story] que es *suya*) evoca, de un modo inquietante, la presencia necesaria del que está mirando (en este caso, como sabemos, el propio Barrie). Capturar un momento tiene, por lo tanto, dos significados –el registro de una historia [history] pasada que se ha perdido (…) y el apoderamiento del niño mediante una imagen que (es la condición misma de su efectividad) deja fuera de su marco la mirada del adulto que la crea."[427]

Entre las "inquietantes confesiones" que hace Barrie al prologar su *Peter Pan*, la principal es ésta: "…que *no guardo memoria alguna de haberlo escrito*". Daba que pensar. Del "manuscrito original de *Peter Pan*" sólo conserva, en un cajón, "unas pocas páginas sueltas". Lo perdió, o lo destruyó, o lo regaló, no lo sabe. Con eso, no lograría defender sus derechos sobre la obra, que juzga "fríos".[428] Su escritura, desde luego, es incierta. "Sin descartar otras posibilidades, me parece que escribí a Peter, y si fue así debía de hacerlo a la manera tradicional, manchándome los dedos de tinta." "Hablo de dedicaros la obra a vosotros, pero ¿cómo puedo probar que es mía?"

> "Sí me recuerdo escribiendo la *historia* [*story*] de *Peter y Wendy* pasados muchos años del estreno de la obra en el teatro, pero es posible que la sacase de alguna copia mecanografiada. Puedo traer a la memoria la escritura de casi cualquier otro ensayo mío, por muy olvidado que esté del generoso público; pero la de esta obra de Peter, no. (...)
>
> Qué raro, ¿no?, que todas esas nonadas se adhieran a mi memoria y que no pueda recordar el largo trabajo de escribir a Peter. Parece casi sospechoso..."[429]

---

[427] Rose (1992: 30 – 31).

[428] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, <<A los Cinco. Una Dedicatoria.>>

[429] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, <<A los Cinco. Una Dedicatoria.>>

El *Peter Pan* que ha andado tantos años los teatros pisó primero otros escenarios:

> "Vosotros la representasteis hasta que os cansasteis de ella, y la echasteis por el aire y la pisoteasteis y la dejasteis olvidada en el barro, y seguisteis vuestro camino cantando otras canciones; entonces yo regresé furtivamente y zurcí algunos de los arruinados jirones con mi pluma. Eso fue lo que debió de pasar, pero yo no consigo acordarme."

No era, entonces, criatura suya, sino juguete que armó con los Cinco:

> "Lo que quiero hacer antes que nada es entregar Peter a los Cinco sin los cuales él jamás habría existido. (...) Aparecéis todavía entreverando la obra, aunque nadie puede ver esto salvo nosotros mismos. Hubo que dejar a un lado un montón de Actos, y vosotros estabais en todos ellos. Primero derribamos a Peter, con una flecha de punta roma, en los Jardines de Kensington, ¿no es verdad? Me parece recordar que creímos que lo habíamos matado, aunque sólo estaba herido… (...) En cuanto a mí, supongo que siempre he sabido que hice a Peter frotándoos a vosotros cinco violentamente, unos contra otros, como hacen los salvajes con dos palitos para hacer fuego. *Eso es todo lo que es Peter, la chispa que saqué de vosotros*."[430]

> "Cualquiera de vosotros, cualquiera de los cinco hermanos, podría reclamar los derechos de autor con más fuerza que la mayoría, y yo no os la disputaría."

Hubo, desde luego, "colaboración":

> "De hecho, creo que existe todavía un documento legal, lleno de Susodichos y Losabajofirmantes, que recibió el nombre de Co-Autor, en el cual, por alguno de aquellos hurtos, me até a pagar al Nº 2 medio penique diario mientras la pieza estuviera en cartel."

[430] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, <<A los Cinco. Una Dedicatoria.>>

Y sí, se confesaba Barrie, Peter nació de "esas risas vuestras (…) *mucho antes de que yo lo atrapase y lo escribiese*".[431]

Casi a diario, en el espacio más doméstico de los Jardines (pero eran fabulosos) de Kensington, en Londres, o en veranos estupendos, en Surrey, cerca de Farnham, en el Lago Negro, el pequeño autor y sus ahijados, George, Jack, Peter, Michael y Nico, los chicos de los Davies, imaginaban (y representaban) aventuras que luego Barrie escribiría una y otra vez durante años, construyendo los diversos textos de *Peter Pan*. ¿Qué empujó a Barrie a "dar al público" *Peter Pan*, aquel cuento tan privado?

> "Ay, yo sé muy bien qué fue...*Os estaba perdiendo. Uno tras otro, saltando como monos de rama en rama en el bosque de la fantasía, alcanzasteis el árbol de la ciencia.* (…) Llegó la hora en que vi que el Nº 1, el más flamenco de todos vosotros, dejaba de creer que estuviera abriéndose camino a través de selvas espesísimas y, guiñándome el ojo, se burlaba de la pertinaz fe del Nº 2; un día, hasta el Nº 3 se preguntaba, con cierta melancolía, si en realidad no pasaba las noches en su cama. Había todavía dos que lo ignoraban todo, pero su día comenzaba a amanecer. En tales circunstancias, supongo, se empezó a escribir la obra de *Peter Pan*. Hace ya de esto un cuarto de siglo, y yo procuro en vano recordar si se trató de un último intento de reteneros a los cinco un poco más, o simplemente tomé la fría decisión de aprovecharos para mi sustento.
>
> (…)
>
> He dicho aquí poco de los Números 4 y 5, y ya va siendo hora de terminar. Disfrutaron de un largo día de verano, y me doy la vuelta dos veces y ahora ya van al colegio. El lunes, o eso me parece, acompaño al Nº 5 a una fiesta infantil y le cepillo el pelo en el recibidor; y para el jueves me coloca junto al muro en una estación del metro y me dice, 'Ahora voy a comprar los billetes; no te muevas hasta que vuelva a por ti, o te perderás.' Al Nº 4 lo llevo sobre los hombros, estamos pescando, yo me he metido en el río hasta la altura de las rodillas, y enseguida, a pesar de que sólo es un colegial, se convierte en mi crítico literario más severo.

[431] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, <<A los Cinco. Una Dedicatoria.>>

(…)

¡Los reveses que he recibido de todos vosotros! Fueron especialmente dolorosos en aquellos primeros días, cuando, *de uno en uno, abandonasteis vuestra creencia en las hadas y os revolvisteis contra mí, llamándome embustero*."[432]

Así, la *escritura* dudosísima de *Peter Pan* fija una *historia* que, porque los Cinco ya no creían en ella (¡su fe vacilante y caduca!), se deshacía.

[432] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, <<A los Cinco. Una Dedicatoria.>>

2. h. Otra pantomima: *Campanilla en Tierra de Hadas*

En las navidades de 1901 Barrie llevó a los chicos de los Davies al Vaudeville Theatre, a ver una pantomima nueva y muy novedosa, *Bluebell in Fairyland* (*Campanilla en Tierra de Hadas*). A Barrie le impresionó tanto como a los niños. En cuanto tenía ocasión interpretaba al barrendero, a Campanilla, la niña flor, y al terrible Rey Dormilón...y, en fin, rescató su idea (ya vieja) de escribir una obra de teatro para niños.[433]

[433] Mackail (1941: 319).

2. i. *Pan y el Zagal*

Entre los pequeños que lo seguían en los Jardines que él volvía fantásticos de Kensington estaban Cecco y Pia, los hijos de Maurice Hewlett.[434] Entre los "lugares notables" de los Jardines el Capitán W—señala con su bastón el Árbol de Cecco Hewlett, "sitio memorable donde un chico llamado Cecco perdió su penique y, al buscarlo, encontró una moneda de dos peniques. Desde entonces se suceden allí las excavaciones."[435] Cecco hará a uno de los piratas de *Peter Pan*.

Maurice Hewlett fue íntimo amigo de los Barrie. Jugaba en el equipo de cricket de los Allahak*barries*. "Acababa de publicar una obra de teatro titulada *Pan y el Zagal* (*Pan and The Young Shepherd*) que se abría con las siguientes palabras: *'Boy, boy, wilt thou be a boy for ever?'*"[436] Traducidas, dicen: "¡Muchacho, muchacho! ¿Serás para siempre un muchacho?" Maurice Hewlett quizás haya prestado a Peter el sobrenombre, y Barrie oiría sobrecogido esa primera frase, que adelantaba, o repetía, *su* tema, de *Pan y el Zagal*.

> *Muchacho* "en su riguroso sentido vale el niño que mama; aunque comúnmente se extiende a significar el que no ha llegado a la edad adulta. Sale del Arábigo *Mucheiche*, que significa la teta (*Aut.*).
>
> *Chico* "se llama comúnmente el niño o muchacho, dicho así por la pequeñez de su estatura y edad…" (*Aut.*)

[434] Birkin (1980: 49).
[435] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 13; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 1.
[436] Birkin (1980: 70).

2. j. *El pajarillo blanco*

2. j. 1. Epígrafe, con brevísima glosa

> "La cualidad peculiar de *El pajarillo blanco* (*The Little White Bird*) (...) es su J.-M-.Barriedad. Ningún otro podría haberlo escrito (...) *El libro es todo Barriedades*: Barriedades extravagantes, sentimentales, profundas, ridículas; del todo imposibles y, sin embargo, absolutamente reales, una torre de hadas construida sobre la verdad eterna. (…) En serio, éste es uno de los libros mejores que ha escrito el Sr. Barrie. De principio a fin es una fantasía de hadas, de aves, de viejos solteros (…) de hermosas y jóvenes esposas y de sus hijos – pero de manera especial de sus hijos. Si existe un libro que contenga mayor conocimiento sobre los niños, y más amor hacia ellos, no lo conocemos. (…) Analizar sus méritos y sus defectos – su humor, su patetismo, su dibujo de los personajes, o su sentimentalismo, su improbabilidad, su falta de cohesión – sería lo mismo que practicar la vivisección a un hada."[437]

Será, sí, abrir *El pajarillo blanco* (y hacer la anatomía de Peter Pan, y de J. M. Barrie) "lo mismo que *practicar la vivisección a un hada*". Perdón. Perdón. Perdón.

[437] *Times Literary Supplement*, 14 de noviembre de 1902, p. 339, citado en Birkin (1980: 96) y en Rose (1992: 22 y 23).

2. j. 2. De *El pajarillo blanco* a *Peter Pan en los Jardines de Kensington*

Cuando James Matthew Barrie arranque (extirpe) de *El pajarillo blanco* lo de Peter Pan y arme con ello los sucesivos *peterpanes* de teatro y de cuento "la base metaficticia de la *historia* [*story*] quedará erosionada".[438] Desde ahora "todo el problema de la enunciación que estaba en su origen comienza a desaparecer". *Peter Pan* es ya, "simplemente", "una *historia* [*story*] que alguien cuenta".[439] "El resto de la *historia [history]* de *Peter Pan* puede leerse entonces como un largo intento de borrar las señales residuales de la perturbación [disturbance] a partir de la cual fue producida."[440] Dice, aquella *perturbación* ("revolución del orden o concierto de alguna cosa, o del estado de quietud en que se hallaba. Úsase en lo físico y en lo moral" [*Aut.*]) que impregnaba *El pajarillo blanco*.

Barrie armó, con los capítulos centrales de *El pajarillo blanco*, *Peter Pan en los Jardines de Kensington*. Lo hizo con algún descuido. Alguna vez se oye la voz de su narrador original, el Capitán W--, y asoma el pequeño David, que recibía sus *historias*. "Solía llevar a David allí [a los Jardines de Kensington] todos los días…" "Lo que tenía a David más confundido…"[441] En estos restos tóxicos hallamos la evidencia de que *Peter Pan* fue, primero, un cuento dentro de otro cuento.

[438] Nash (2000: xii).
[439] Rose (1992: 28).
[440] Rose (1992: 5 – 6).
[441] James Matthew Barrie, *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 1.

2. j. 3. Barrie, los Llewelyn Davies, *El pajarillo blanco* y *Peter Pan en los Jardines de Kensington*

> "La escritura parece una forma ingeniosa de discurso doméstico, y el lector público se siente un intruso. En ocasiones, durante su lectura, a uno le parece que está abriendo las cartas de otra persona."[442]

> "Yo solía llevar a David allí casi todos los días, a no ser que tuviera mucha fiebre."[443]

James Matthew Barrie fue vecino de los Jardines de Kensington, y los paseaba a menudo, y los inventó (los contó), dirigiendo su puebla fabulosa, casi mítica, y guarda para siempre su portería[444]. En ellos ejerció su estupendo, gratuito ministerio, su *mester* inquietante. Los pequeños lo seguían. Era que traía noticias (fue su *Evangelio*, su *Buena Nueva*) de otro bravo, nuevo mundo, fantástico y mejor, mejor.

Hubo otros niños, y alguna niña. Pero los que más nos importan, que fueron sus favoritos, y haría él a su *padre*, son los hijos de Arthur Llewelyn Davies y Sylvia du Maurier.

James Matthew Barrie y su esposa, Mary Ansell, vivían aún al sur de los Jardines de Kensington, en el número 133 de Gloucester Road, en una casa que daba a Hereford Square, mientras que los Davies tenían su hogar en el norte, en el número 31 (en el otoño del año 1901 se mudarían al otro lado de la calle, al número 23) de

---

[442] Hollindale (1991: xx).

[443] James Matthew Barrie, *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 1.

[444] *El pajarillo blanco* ganó a Barrie un honor muy particular. Lord Esher, segundo vizconde, conoció a Barrie, y leyó el libro. Deslumbrado, convenció al duque de Cambridge, que gastaba el título de Guarda de los Jardines, para que entregara a J. M. Barrie la llave de los Jardines de Kensington. El autor la recibió, con mucho gusto y mucha ceremonia, a finales de octubre del año 1903. Mackail (1941: 349); Dunbar (1972: 138).

Kensington Park Gardens. Los Barrie no iban a ser "norteños" hasta el mes de junio de 1902, cuando compraron una casa en la esquina de Leinster Terrace, mirando a Bayswater Road. The Little White House. La Casita Blanca.[445] Quitando veranos, viajes y otros impedimentos ocasionales, desde el otoño de 1897 hasta la primavera de 1904, cuando los Davies se mudaron a Egerton House, una casa más grande y acogedora, en Berkhamsted, en el condado de Hertford, a veinticinco millas de Londres, J. M. Barrie, siempre que se podía, casi a diario, muchas veces solo, alguna con su mujer, paseaba a Porthos, su San Bernardo, y se encontraba en el Parque con "sus chicos". Al principio sólo jugaba con George (tenía cuatro años y pico) y con Jack (tenía tres). Peter, que había nacido aquel mismo año de 1897, en febrero, todavía iba en carrito. De uno en uno fue ganándose a todos los hermanos. Michael nació el mes de junio de 1900, y Nico, el quinto, en noviembre de 1903.

Frutos (mejor, *hijos*) de aquellos ratos fueron *El pajarillo blanco* y (pero estaba dentro de éste) *Peter Pan en los Jardines de Kensington*.

Arthur Llewelyn Davies escribió a su padre el 28 de noviembre de 1902: "Buena parte del nuevo libro de Barrie, *El pajarillo blanco*, lo ocupan los Jardines de Kensington y nuestros hijos y otros niños como ellos. Hay todo un capítulo dedicado a Peter[446]."[447]

Y sí, Peter Pan representa a Peter, y David es desde luego George, como revelan las notas que Barrie tomaba, donde todavía daba su verdadero nombre al niño que protagoniza su novela.[448] Peter escribirá en *Morgue*: "Yo, por cierto, siempre he considerado que *El pajarillo blanco* trata mucho más de George que de mí. No puedo decir que me guste, ni creo que le gustase tampoco mucho a Arthur [su padre]."[449]

---

[445] Mackail (1941: 325)
[446] "…*devoted* to Peter…" El verbo que uso para trasladarlo al castellano, *dedicar* guarda ese sentido casi religioso.
[447] Carta citada en Birkin (1980: 97).
[448] Mackail (1941: 311).
[449] Citado en Birkin (1980: 98).

George, en cambio, le tenía mucho cariño a la novela. Para muestra, dos botones. Se la regaló a Dophine, una amiga de la que andaba algo enamorado.[450] Uno. "Cuando George dejó Londres para ir a Winchester, antes de embarcarse para Francia", para ir a la guerra que lo mataría, "se llevó consigo en su petate (...) una copia de *El pajarillo blanco*".[451] Éste era el otro.

Mary A— parece, por su nombre y la inicial de su apellido, Mary Ansell, la mujer de Barrie, pero vale, con mayor propiedad, Sylvia Llewelyn Davies. Una nota en sus cuadernos revela que el autor pensó llamar al narrador Jocelyn, nombre que lo afeminaba. Se trata de un curioso juego de espejos, porque éste era el segundo nombre de Sylvia, el que Barrie empleaba siempre con ella.[452]

El marido de Mary A--, el *padre* de ley de David, aquel "lindo tipo" ("a pretty fellow"[453]) cuyo nombre evita el narrador, tiene que ser Arthur.

Salen además Mary Hodgson, la niñera de los Davies, que hace la parte de Irene, y otros amiguitos, mejor o peor disimulados, de Barrie, y Porthos, su San Bernardo, con su nombre.

Con justicia exactísima *Peter Pan en los Jardines de Kensington* está dedicado "a Sylvia y Arthur Llewellyn Davies y a Sus Chicos (*Mis* Chicos) [and Their Boys (*My* Boys)]".[454] Con el posesivo, corregido, se adueña de los pequeños.

Y, en fin, el Capitán W--, autor de uno de los *pajarillos blancos* y su narrador interno, repite, claro, a James Matthew Barrie.

---

[450] Birkin (1980: 215).
[451] Birkin (1980: 230).
[452] Andrew Nass. Nota a su edición de *The Little White Bird*. En *A J. M. Barrie Omnibus*, p. 211.
[453] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 1.
[454] Mackail (1941: 392).

2. j. 4. Especie del libro

> "*El pajarillo blanco* es un libro curioso, que no es, en absoluto, una novela en el sentido ordinario."[455]

Es una máquina, la de esta *novela* (Unamuno la llamaría *nivola*), barroca, o postmoderna, follón de *historias* [*stories*], y de textos, y de *voces*, y de auditorios. Han intentado describirla como un juego de "cajas chinas"[456], pero la metáfora es demasiado simple, y no sirve.

[455] Hollindale (1991: xix).
[456] Hollindale (1991: xx).

2. j. 5. Análisis del Capitán W--

"…moralmente parezco ser deficiente…"[457]

El Capitán W— entendió que corría "el peligro" de verse "incluido entre los tipos estrafalarios", y miró. No comprendía a las mujeres…

> "Pero de los hombres…yo conozco a un hombre bastante bien desde hace más de cuarenta años, me he sentido orgulloso de él (qué cosa más rara, ¿no?, si lo pienso), lo he observado con escalofríos, me he cansado de él, he estado dispuesto (¡que Dios me perdone!) a trotar a su lado, tolerándolo, mucho después de haberlo descubierto…"[458]

Sabía su gloria pasada, militar. Sabía (y le dolía) que "este hombre, sentado en la butaca, junto al fuego, [era] conocido en chanza en el club como una '*solterona confirmada*' [a '*confirmed spinster*']…"[459] Abrió "muchas puertas enrobinadas" buscando "el principio" de su "cambio". No pudo, sin embargo, "descubrir" por qué lo habían expulsado "del jardín", dejó de estar enamorado de sí mismo, y se cansó de estudiar aquel "aburrido rompecabezas".[460]

Mas otros lo dibujaron.

Mary A— "había jurado dar caza a don Anónimo", su padrino secreto.

> --No tendrá éxito –dije, con sarcasmo, pero nervioso.
> --Entonces será su primer fracaso –dijo él.
> --Pero ella no sabe nada de ese hombre.
> --No diría usted eso si la oyera hablar de él. Dice que es un viejo solterón, bueno y estrafalario, que se siente solo.

[457] "…morally I seem to be deficient…" James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 7.
[458] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 6.
[459] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 9.
[460] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 9.

> --¿Viejo? –exclamé.
> --Bueno, lo que dice es que pronto será un viejo si no tiene cuidado. Es soltero, en todo caso, y le gustan mucho los niños [is very fond of children], pero nunca ha tenido uno con el que jugar.
> --No sabría jugar con un niño aunque lo hubiera –dije bruscamente--, ha olvidado cómo se hace. ¿No podría hacer otra cosa que quedarse mirando?
> --Sí, si los padres estuviesen presente. Pero ella piensa que si él estuviese a solas con el niño saldría muy bien parado.[461]

Mary A— fue a la juguetería de la Galería Lowther, y pidió que hiciesen un retrato del señor que había comprado el caballito de balancín. Va la pintura que hizo de él su dueña, con las glosas del capitán:

> "Parecía un caballero militar; alto, moreno, y bastante atildado; la nariz fina, romana (puede decirse que sí); el bigote recortado con cuidado, y algo canoso (en absoluto); poco pelo, y distribuido meticulosamente sobre la cabeza como cuerdas de violín, como para sacar de él el máximo partido (¡bah!); quitó el polvo de la silla con un pañuelo antes de sentarse en ella, y gastaba otras maneras remilgadas [old-maidish] (me gustaría saber cuáles); educado hasta el tedio, pero poco conversador; el gesto aburrido; no tendrá menos de cuarenta y cinco años de edad (¡mentira!); lo acompañaba un perro amarillo enorme, de ojos ulcerosos (siempre piensan que sus membranas nictitantes son úlceras)."[462]

"Capitán" valía ya, solamente, su título. Pertenece ahora a un club. Lo divierte de su pobre presente la escritura, tiene un San Bernardo, al que llama Porthos, y le gusta pasear por los Jardines de Kensington, donde seduce a los pequeños con sus *historias* (*stories*).

La sorna con la cual el narrador (es lo mismo que decir el autor) se observa a sí mismo le permite declarar abiertamente "sentimientos apenas permisibles".

---

[461] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 5.
[462] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 5.

> "Y, sin embargo, el libro, que la psicología moderna nos permite leer como prueba de *pedofilia* y de *otras anormalidades*, resulta, de una manera extraña, *inocente y asexual*. Un lector moderno hallará, probablemente, tanta dificultad con su *sentimentalismo* y sus extravagancias como con la *fijación materna* que apunta o su *fantasía sensual de paternidad ilícita*."[463]

Iré al *padre*, y a la *madre*, luego. Voy, primero, a lo que el Capitán W—puede delante de la mujer.

Aquí se confiesa:

> "…después de todo, ¿qué sabía yo de las mujeres? Tengo algún recuerdo lejano de ellas, algunas vanas invenciones."[464]

Una vez el Capitán W- conquistó el amor de una mujer.

> "Sí, lo gané, para asombro de los dioses, lo gané. Me encontré metiendo un pie en el círculo mágico donde ella se movía, y que ningún otro había penetrado…"

Y luego la perdió, "misterio de misterios", y nunca supo cómo.

> "Todo lo que sé es que ella había dejado de quererme; yo había ganado su amor, pero no supe conservarlo. Hice este descubrimiento muy despacio, como si fuera el hombre más torpe del mundo. (…) Era como si, sin darme cuenta, me hubiera salido de su círculo mágico. (…) El fracaso fue mío nada más, pero creo que todo esto no me habría alterado tanto si hubiera sabido cuál era el defecto que había hecho que dejase que se me escapara su amor. Esta perplejidad me ha hecho más daño que su pérdida."[465]

También Mary A-- "se cansaría de mí una vez que me conociese. Todas lo hacen, ¿ves?"[466]

---

[463] Hollindale (1991: xix).
[464] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 6.
[465] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 9.
[466] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 10.

Y ¿qué tuvo el Capitán W—con Mary A--?

"*Mi* pequeña institutriz", la llama.[467]

> "Toco la campanilla, pido un café, cigarrillos, y cherry brandy, y ocupo mi asiento, junto a la ventana, e inmediatamente la absurda y pequeña institutriz sale a la calle tropezándose. Siempre tengo la impresión de que he tocado la campanilla para ella."[468]

El Capitán W— espió el noviazgo de Mary A--, y facilitó, ocultando su identidad mientras pudo, su matrimonio.

Una vez el Capitán W- entró en la casa de Mary A- cuando ella no estaba, y vio que la había amueblado con mucho gusto (pero no quiso entrar, aprensivo, en su dormitorio).[469]

Mary A— intentaba conocer al que titulaba "su buen duende" ("her good fairy"), y él la evitaba.[470]

En el último capítulo de su novela, el Capitán W— ofrece a Mary A— *El pajarillo blanco*, dedicado. Si la ha ayudado en esto y lo otro, le dice, no debe pensar que fue por "*eso*" (dice, por no decir, por amor). Ella responde:

> --Si alguna vez lo pensé, fue bonito mientras duró, y duró un poco. Pero hace tiempo que estoy segura de que su amabilidad conmigo se debe a alguna otra razón.

Mary A— propuso la solución. Le recordaba a "otra mujer" de su pasado. "'Ah, señora', le dije, 'la idea es bonita, y puede que haya en ella algo de cierto. Dejémoslo en eso.'"[471]

---

[467] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 2.
[468] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 2.
[469] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 3.
[470] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 8.
[471] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 26.

Entonces Mary A—

> "…me habló entusiasmada de un gran proyecto en el que iba a poner todo su empeño (…). Yo la escuché respetuosamente, sonriéndome al ver que la joven me trataba como una madre [smiling at this young thing for carrying it so motherly to me], y al final tuve que recordarle que tenía cuarenta y siete años."

Por fin lo convenció. Haría a su alcahueta. "'Muy bien, señora', dije, intentando afrontar esto con valor, 'iré a sus meriendas, y ya se verá.'"[472]

Está, sobre todo, lo que pasa entre el Capitán W—y el pequeño David. Ya hemos visto algo.

> "*David y yo tuvimos una aventura tremenda. Fue ésta: pasó la noche conmigo.* A menudo habíamos hablado de ello como una posibilidad, y por fin Mary [no dice: su madre] dio su consentimiento."

Cuando lo trajeron, les faltaron las palabras, y se comunicaron "por signos", haciendo "caras extraordinarias que significan, '¡Qué aventura tan tremenda!'" Jugaron un rato con las dos medallas de guerra del Capitán W--.

> "A las seis y veinticinco abrí el grifo de agua caliente de la bañera, y me tomé, furtivamente, una pequeña copa de coñac. Luego dije, 'Las seis y media: hora, para los niños pequeños, de ir a la cama.' Lo dije con la naturalidad de uno que se ha librado de la compañía de los padres, como si lo hubiera dicho antes muchas veces, y tuviera que volver a decirlo a menudo, y como si no hubiese nada de particular en el placer que me producía oírme pronunciar esas palabras. Así lo intenté decir.
>
> Y engañé a David. Se puso a patalear, cosa que me hizo rebosar de felicidad, y se mostró tan travieso que, en agradecimiento, le concedí cinco minutos con una caja de cerillas. (…) Luego le puse una mano, despreocupadamente, sobre el hombro, fingiendo un ligero fastidio, como si repitiese la aburrida rutina de llevar a mis pequeños a la cama…"

[472] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 26.

Había colocado, en su cuarto, una cama al lado de la suya, y, en la mesita de noche, un vaso de leche y una galleta de chocolate. David, al verlo, "hizo la rana", "con una emoción indescriptible". Entonces, "abruptamente, me ofreció un pie, como si ya no le sirviera de nada."

> "Yo sabía por intuición que él esperaba que yo le quitase las botas. Se las quité aparentando la indiferencia de un entendido, y luego lo coloqué sobre mis rodillas y le quité la blusa. La experiencia fue deliciosa, pero creo que supe (y fue maravilla) mantener la calma hasta que llegué, con demasiada brusquedad, a los tirantes, cosa que me conmovió profundamente.
>
> En fin, no puedo seguir desnudando a David en público."

Lo acostó, salió de la habitación, varias veces entreabrió la puerta, se asomó, David de ninguna manera se dormía, preguntaba, '¿Cuándo vas a venir a la cama?' Lo decía "muy valiente, pero con voz muy bajita", imaginando osos y lobos. El Capitán W--, entonces, se sentó en una silla, velándolo, hasta que se durmió. Entonces se acostó en su cama. Oía la respiración del niño. De pronto el silencio llenó el cuarto, y sospechó que David se había despertado.

> --¿Sigue aún?
> --¿Qué?
> --La aventura.
> --Sí, David.
> (...)
> --No ocupo mucho sitio.
> (...)
> --¿Por qué lo dices, David? –dije, incorporándome-- ¿Es que quieres meterte en mi cama?
> --Mamá me dijo que no lo hiciera a menos que tú me lo pidieses antes –dijo, rezongando.
>
> --Eso es justo lo que estaba queriendo pedirte todo el tiempo –dije yo, y sin más la pequeña figura blanca se levantó y me saltó encima.

> El resto de la noche la pasó tumbado encima de mí, o atravesado; a veces tenía la cabeza en la almohada, y a veces a los pies de la cama, pero siempre se las apañaba para no soltarme el dedo, y de cuando en cuando me despertaba para decirme que estaba durmiendo conmigo. *Yo no pasé muy buena noche. Yacía ahí, pensando en mil cosas.*
> En el pequeño, que, jugando mientras lo desvestía, de repente había sepultado su cabeza en mis rodillas.
> (…)
> En David en la bañera, chorreando, y cómo, cuando intenté cogerlo, se me escurrió como una anguila.
> En cómo me había quedado en la puerta, oyéndolo respirar, dulcemente, tanto tiempo que olvidé su nombre y *lo llamé Timothy*."[473]

Al otro día el Capitán estaba satisfecho.

> "Pero Mary lo estropeó todo cuando le devolví a David por la mañana, al examinar con demasiada curiosidad su persona y descubrir que yo le había puesto la combinación con los botones delante."[474]

Hasta el 8 de noviembre de 1969, en un artículo guasón[475] que publicó Graham Greene en el *Spectator*, nadie se atrevió a destapar la posible pedofilia del episodio. Han abaratado la ternura de J. M. Barrie hacia los niños (y hacia las niñas), convertiéndola en perversión. Lo mismo han hecho con Lewis Carroll. Los chiquillos que Barrie quiso fueron los más dichosos del mundo. Pero también es cierto que algunos de ellos fueron, además, muy desgraciados.[476] Hay que tomar en consideración la angustia con que hoy nos acercamos a los niños, y que enturbia nuestra mirada.

[473] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 19.
[474] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 20.
[475] El artículo se tituló <<Regina v Sir James Barrie>>. Lo señala Nash (2000: 213).
[476] Birkin (1980) estudia las distintas suertes de los chicos de los Davies, "los Niños Perdidos".

2. j. 6. Los (frágiles) *nombres* del *padre*

El-Nombre-del-Padre

"A veces el niño pequeño que me llama *padre*…"[477] Así empieza su novela el Capitán W--.

> --Chico, te pareces extraordinariamente a tu madre.
>
> --¿Es por eso que eres tan bueno conmigo? –preguntó David.
>
> Supongo que sí *soy bueno con él*, pero si es así no es por amor de su madre, sino *porque él a veces me llama padre*. Por mi honor de soldado, no hay que buscar ninguna otra causa. No debo permitir que él sepa esto, pues se cohibiría, y el hechizo que nos une se rompería. Las más de las veces yo no soy para él otra cosa que el Capitán W--, y con toda la razón. Él se dirige a mí como padre sólo cuando tiene prisa, y yo nunca me he atrevido a pedirle que use ese nombre. *Él dice, "Ven, padre" con un descuido a la vez odioso y encantador. Sigue haciéndolo, David, un poquito más.*
>
> *Lo que me gusta es oírselo decir delante de otros, en una tienda, por ejemplo.* Cuando, en las tiendas, pregunta al tendero cuánto dinero gana en un día, y en qué cajón lo guarda, y por qué tiene el pelo colorado, y si le gusta Aquiles, del cual David últimamente ha oído historias, y tan perdido está por él que quiere morirse para conocerlo…En ocasiones así los tenderos piensan que yo soy su padre, y no puedo explicar el curioso placer que eso me da. Entonces no sé qué hacer, si quedarme un rato más, para seguir gozando de ese momento, o llevármelo corriendo, antes de que les informe, 'En realidad él no es mi padre.'[478] [479]

[477] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 1.
[478] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 1.
[479] En un cuaderno donde registraba sus aventuras con los hijos de Sylvia Barrie cuenta algo muy semejante. Beinecke Ms A2/19. Citado en Nass (2000: 210).

El Capitán W— persigue el *título* y *nombre* de *padre*. Y sólo puede otorgárselo, gracioso, David:

> "Y he aquí otro recuerdo placentero. Un día me había mostrado yo más cariñoso de lo habitual con otro muchacho, y, después de soportarlo un rato, David fue y le dio un trompazo. Es exactamente lo que hace Porthos cuando favorezco a otros perros (...) así que supe inmediatamente qué significaba eso; *fue la primera vez que David manifestaba en público que sabía que yo le pertenecía*."[480]

La nana lo castigó.

Secuestro

¡Tener a David! No se trataba únicamente de un anhelo simbólico. Este capítulo hace la relación de su rapto.

El Capitán W— "acechaba" el cochecito de David en los Jardines de Kensington. Su madre lo invitaba a casa a menudo, a las doce, su hora de más graciosas monadas. No, no, decía, y se excusaba torpemente con esto y lo otro. Un día, armándose de valor, pidió el militar que le trajesen al niño a sus "habitaciones". Había dispuesto, en su mesita de noche, para juguetes, su reloj, con su cadena, un llavero, dos medallas de la guerra. En los ojos de David, "demasiado nuevos ante el mundo para que ninguno de sus trucos los cegara", el Capitán W-- veía su "verdadero ser". Pasaron un rato muy distraídos. Dijo entonces el pequeño, como glosa a su última hazaña, un "¡Ja, ja, *ja*!" que repetía exactamente el de su padre biológico y de ley. Con tanto le recordaba, cosa "un pelín cruel", "que no era mi chico".

[480] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 12.

Irene, su aya, con sus padres, rondaban ya el edificio. Y no se habían cumplido los treinta minutos de licencia.

> "Yo me volví hacia David, y le pregunté en voz baja si me quería dar un beso. Él sacudió la cabeza unas seis veces, cosa que me llevó a la desesperación. Luego vino la sonrisa, y supe que sólo se estaba burlando de mí. Ahora asintió con la cabeza unas seis veces. Fue su gesta más bonita."

Algo lo impulsó, entonces, a escabullirse con el cochecito por la puerta de atrás y a llegarse hasta los Jardines de Kensington. Allí lo paseó un rato, como si fuera suyo, esquivando a la madre del niño, que lo buscaba algo divertida, enternecida y un poco preocupada.[481]

Peter Pan / David

Ningún niño puede ser Peter Pan: Peter Pan es el niño imposible, el que Barrie hubiera querido ser. David es George (o Jack, o Peter, o Michael, o Nico), el niño que Barrie soñaba tener. Peter Pan es fantástico; David, normal y corriente, pero de verdad.

Padre fallido

El Capitán W— tolera mal que se ponga en cuestión su interpretación del papel de *padre*. Cuando Mary observa divertida alguna falla en las maneras de padre del Capitán, éste se enfada muchísimo. "Una vez le hice a David una fotografía ahorcado de un árbol. Y se la mandé."[482]

[481] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 11.
[482] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 20.

Ex ovo

El Capitán W-- quiere tener a David, poseerlo, quiere ser su padre (pero sin tener que haber yacido con su madre), y que los demás crean que lo es. En *El pajarillo blanco*, como en el cuento de Peter Pan al cual da albergue, se niegan una y otra vez los orígenes pringosos, sudados, de la vida. Para ahijar a David el narrador debe desmentir que lo engendrasen mediante trato carnal.

> "Nada más pones los ojos en él piensas en avecillas. Resulta difícil creer que viene andando a los Jardines de Kensington; siempre parece haberse posado allí; y, si yo deshiciese un mendrugo de pan, opino que acudiría a picotear las migas."[483]

El Capitán W— se contó, y contaba al niño, una *historia* (*story*) de nuestros principios, y de los particulares de David, de pío-pío:

> "David sabe que todos los niños de nuestro barrio, en Londres, habían sido una vez avecillas en los Jardines de Kensington, y que la razón de que haya barrotes en las ventanas de las habitaciones de los niños y una pantalla alta delante de la chimenea es que las personas, cuando son muy pequeñitas, a veces olvidan que ya no tienen alas, e intentan largarse volando por la ventana o por la chimenea."[484]

El Capitán W— ha ahijado al pequeño David, pero él no quería padrear naturalmente… Nos imagina sin pecado concebidos. Todos rompemos la cáscara en los Jardines de Kensington. Piamos, sacudimos el plumón. Nacemos polluelos, y sólo luego nos mudamos en *gente*.

[483] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 1.
[484] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 2.

"La primera vez que vi a David estaba en el césped, detrás del Paseo de los Bebés. Era entonces un cagaaceite."[485] Dice. Y dice con precisión el momento de su estupendo nacimiento: "Faltaban dieciocho minutos para las cuatro cuando oímos el crujido de las alas de David."[486] Y dice la ocasión de su *caída* y *pérdida*, cuando lo cogieron con un alzapié de una patita y lo volvieron en niño, quitándole alas y plumas. Conoce además los pensamientos de los pájaros, y sus vacilaciones:

> "Que las avecillas saben lo que sucedería si las atrapasen, y no terminan de decidir cuál de las dos vidas es mejor, resulta obvio a cualquiera de sus estudiosos. Así, si dejas tu cochecito vacío debajo de los árboles y lo observas desde lejos, verás cómo acuden a él los pájaros y saltan de la almohada a la manta piando, excitados, tratando de averiguar si la condición de bebé les iría bien." [487]

Es fenómeno universal, o, por lo menos, de aquel distrito londinense, y afectó también a Peter Pan.

Todavía urde el Capitán W-- otra teoría sobre nuestra generación. La mujer escribía el niño de sus sueños, si prefería chico o chica, si uno, si dos, si tres, y que fuera así, así, anotaba a pie de página su dirección, y hacía con la carta un barquito de papel, y lo botaba en la orilla de La Serpentina. Había centinelas en todas las playas de la isla, que recogían las preñadas, delicadas naves y se las llevaban a Salomón Grajo, el Rey Sabio. Éste leía los ruegos, y los atendía o no, según su humor.[488]

---

[485] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 2.
[486] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 4.
[487] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 2.
[488] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 15; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 3.

Y otra. En ésta son los niños los que eligen, con egoísmo calculado, a su madre:

> "Los niños más listos siempre escogen por madre a una que fuera muy coqueta en sus días de soltera, y hubiera tenido varias ofertas antes de aceptar a su afortunado papá. Y lo hacen así porque cada oferta rechazada por su madre significa otra pantomima para ellos. ¿Ves? No puedes confiar en que tu padre te lleve a la pantomima, pero puedes estar seguro de que lo harán todos y cada uno de los pobres, frenéticos caballeros por los cuales la dama haya vertido una deliciosa lagrimita en su encantador pañuelito de seda. Es bonito (pero terriblemente conmovedor) verlos la Noche de San Esteban recogiendo a los hijos de sus antiguos amores."[489]

El Capitán W--, entonces, cuando lleva a David a la pantomima, se coloca en la posición de antiguo pretendiente de Mary A--.

¿Qué pretende, con "esta *negación [disavowal] de los orígenes*, o de la concepción"[490], el Capitán W--? El Capitán W— consigue con este "mito" "rebajar los derechos sobre el niño de la madre biológica argumentando que él posee un conocimiento anterior de su hijo". Se trata, por lo tanto, de "una fantasía de auto-paternidad" ("a fantasy of self-fathering") que el mismo narrador llega a creer gracias a "la fe implícita de David en las historias que le cuenta".[491]

Timothy

El Capitán W--, para disimular su escandalosa vigilia (acompañaba desde la calle el parto de Mary A--, la mujer cuyas suertes gobernaba), improvisó, rompe ahora, también mi esposa (pero no la tenía), aguas.

---

[489] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 22.
[490] Rose (1992: 25).
[491] Nash (2000: xi).

Más adelante, cuando el marido de Mary A--, "el tembloroso pollo", padre nuevo, real, lo visitó, y "persistió con curiosidad nada propia de caballeros", y quiso saber, "¿Chico o chica?", contesta, "furiosísimo", "'Chico'".[492] Así inventó a Timothy. Fue "su campeón", y urdió *historias* que lo contaban.[493] Y, para usar su ropita fabulosa y regalársela a David, dijo su muerte. "He is no more."[494] O sea, ya no está, o bien, ya no es. "I made away with Timothy." "Me deshice de Timothy."[495] Es que el hilo que sujetaba a Timothy "a la vida" "fue siempre delgadísimo". "No era vida para un chico." En su hora última Timothy le pidió que le diese cariñosos recuerdos "a una dama de hacía mucho tiempo, a la cual dio el más dulce de los nombres, ignorando, en su inocencia, que *los pajarillos blancos son los pájaros que no han tenido nunca madre…*"[496]

El Capitán W— es consciente de que "la fantasía de Timothy" había tomado "posesión" de él:

> "Me hubiera gustado verlo correr detrás de un aro por las risueñas avenidas de la infancia, por las cuales la memoria nos dice que sólo corremos una vez, un largo día de verano. Salimos por el otro extremo hechos hombres y mujeres, y tenemos que pagar el precio de toda esa diversión.[497]

De nuevo la niñez recordada, o fabricada, como mundo feliz, y la madurez como infierno donde castigan tu tiempo de inocencia.

Alguna vez, si se descuidaba, llamaba "Timothy" a David.[498] Sí, echaba de menos a su hijo fantasmal.[499]

---

[492] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 4.
[493] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 5.
[494] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 6.
[495] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 7.
[496] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 7.
[497] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 7.
[498] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 19.
[499] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 23.

El Capitán W— le ha presentado a Mary A— su novela, *El pajarillo blanco*. Ella leyó el manuscrito, a la vez lloraba y reía. Dijo: "Qué equivocado está usted si piensa que este libro trata de mí y de los míos. En realidad trata, todo él, de Timothy." "It is really all about Timothy."[500]

James Matthew Barrie busca que uno sea niño para siempre. Pero ¿cómo asegurarlo? En su primera versión de *El pajarillo blanco*, en el final feliz que Mary A— había concebido, "Peter Pan (…) *es*, en realidad, Timothy". Peter Pan es, claro, *el niño eterno*. Pero ¿y Timothy? Su muerte ("I made away with Timothy." "Me deshice de Timothy."[501]), paradójicamente, detiene también su crecimiento. La tercera manera consiste en "*escribir al niño*" ("*writing the child down*"), convertirlo en escritura.[502] Como todo objeto de "adoración", Timothy, como Peter Pan, están y no están, fueron y no.[503]

En el final feliz que Mary A—ha imaginado "*Peter Pan, que en realidad es Timothy*", encuentra la ventana de su habitación abierta, y vuelve con mamá. "*Peter Pan, who is really Timothy*…" Mary A— acierta el secreto del Capitán W--. Ha contado a Peter Pan para contar a Timothy.[504]

Chiquero

Con el permiso de su madre, el Capitán W— "veía a David ahora por lo menos una vez por semana", vigilado por la "sombra amenazante" de su aya, Irene. Irene, "celosa", lo acusaba "de mimarlo", "de no pensar en su futuro", "de no preguntarle nunca dónde esperaba acabar si hacía esas cosas", "de contarle *historias* [*stories*] que no tenían propósito moral alguno", "de decir que el pañuelo desaparecía en la nada…"[505]

---

[500] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 26.
[501] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 7.
[502] Nash (2000: xi).
[503] Rose (1992: 25).
[504] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 26.
[505] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 12.

"Lamentaría que pensaras, tal y como debes de estar pensando ahora mismo, que yo contemplo a los niños como cachorrillos que sólo se cuidan de jugar." Y verdaderamente,

> "…para ser franco, he de reconocer que hasta que cumplió los tres años yo busqué sólo su diversión. Que Dios me perdone, pero sólo tenía un día a la semana para adueñarme de él [to capture him], y estaba muy verde en estos asuntos."[506]

El Capitán W--, como su autor, Barrie, entiende que la escuela, y la educación moral, arruinan la felicidad del niño, y prefiere mimarlo, que se eche a perder.

[506] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 12.

2. j. 7. Los (frágiles) *nombres* de la *madre*

Mary A— y David

Ha entrado (es traspaso) el Capitán W-- en la casa de Mary A— (ella no está) y ve una casita de muñecas que ella había empeñado en el Monte de Piedad y que él había rescatado. Ha cosido vestiditos nuevos para los muñecos, y los diminutos muebles están recién pintados. "La casita de muñecas estaba preparada para un nuevo uso." El Capitán W— salió, corrido de haber "sorprendido el pequeño secreto de Mary".[507] Sí. Estaba esperando un hijo.

> "Y así (…) la pequeña institutriz se había ido convirtiendo de manera gradual en otra mujer, glorificada, misteriosa. Supongo que uno se acostumbra pronto a la gran mudanza, y no consigue recordar un tiempo en el que no hubiera bebés en el rostro de Mary."[508]

La *madre* hace al *hijo* a su imagen y semejanza. La herencia que recibe el niño es biológica y aprendida:

> "Tiene la risa muy parecida a la de David, y a David me podría pasar el día haciéndole cosquillas sólo para oírle reír. Me atrevo a decir que fue ella la que le dio esa risa. Ha estado llenándolo de gracias, cambiándolo, dándole vueltas en su torno de alfarera desde el primer día que lo conoció, no, desde mucho antes, y con tanta astucia que todavía lo llaman hijo de la naturaleza."[509]

[507] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 3.
[508] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 4.
[509] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 1.

Mary A— enseña a David a representar la máscara del *chico*: "Adopta cien poses gallardas al día; cuando tropieza, lo cual ocurre a menudo, se va al suelo con la gracia de un dios griego; así lo ha querido Mary A--" Su madre sufre, pero lo deja, "pues los chicos tienen que ser valientes" ("boys must be brave"). David, por su parte, "la admira de un modo prodigioso; piensa que es tan buena que conseguirá colarlo en el cielo, por muy travieso que sea. De otra manera, haría sus gamberradas con menos descuido".[510]

El narrador se dirige ahora a Mary:

> "Creo que cuando cierras, muy despacito, la puerta del cuarto de David, tienes los ojos contentos y maravillados de quien sabe que el Dios al que rezan los niños pequeños tiene un rostro muy semejante al de su madre."[511]

Va la *madre*, entonces, tocada de gloria, y "misteriosa". Y es, para sus hijos pequeños, el Dios primero.

Mary A-- y el Capitán W--

¿Qué puede ser el Capitán W— de Mary A--?

Son, los brazos de Mary A--, "amables alas", y desearía que aquel Capitán W-- fuera "un niño pequeño como David". Cuando se cruza con él "sus ojos dicen, no debes, no, nunca, y su nariz dice, ¿por qué no?, y su boca dice, ojalá pudieras".[512] No puede. El Capitán W-- sólo podía ser (así lo tituló ella) "su buen duende" ("her good fairie"[513]).

[510] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 1.
[511] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 1.
[512] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 1.
[513] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 8.

El nido del pinzón

El Capitán W— y David encontraron, en los Jardines de Kensington, el nido de un pinzón. Es "muy triste". Cuando dieron con él tenía "cuatro huevos, con arañazos que se parecen mucho a la letra de David, tanto que pensamos que deben de ser cartas de amor que la madre escribe a los pequeños que hay dentro".[514]

El caso de Malcolm el Valiente

Malcolm el Valiente…

> "…era el favorito de su madre, y dejaba que lo abrazase en público porque era viuda; pero también le atraían las aventuras, y le gustaba jugar con un deshollinador que había matado a muchísimos osos. El deshollinador se llamaba Tizne, y un día, cuando estaban jugando cerca del pozo, Malcolm se cayó dentro y se habría ahogado si Tizne no hubiera bajado a rescatarlo. El agua del pozo había limpiado el rostro de Tizne, y se descubrió que era el padre que Malcolm había perdido hacía mucho tiempo. De modo que Malcolm ya no dejó nunca más que su madre lo abrazase en público."[515]

Hay algo edípico, claro, aquí.

Sombras de las madres

> "Los únicos fantasmas, creo yo, que entran arrastrándose en este mundo, son los de las madres jóvenes, que vuelven para ver cómo les va a sus hijos. Ningún otro estímulo es lo suficientemente fuerte como para hacer que regresen los que se han ido. (…) Lo más triste sobre estos fantasmas es que puede que no conozcan a sus hijos."[516]

---

[514] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 13.
[515] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 13; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 1.
[516] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 4.

2. j. 8. Two little white birds

1897. 1898. Tardes en los Jardines de Kensington. Un señor raro, James Matthew Barrie, pasea a Porthos, su San Bernardo. Y distrae del mundo común, con sus juegos y, sobre todo, con sus cuentos, a dos niños (las boinas rojas), George y Jack. Los vigila, severa, su aya. Su hermano Peter es muy pequeño aún, va en cochecito. Son los hijos de Arthur Llewelyn Davies y de Sylvia. Anda ahora el año 1899, y Sylvia está embarazada, su cuarta vez. Barrie anota en su cuaderno: "*mi pájaro blanco, un libro; el suyo, un bebé*"[517].

El marco exterior de la novela, y uno de sus temas, será precisamente éste, el contraste entre aquellas dos aves blancas, una, "masculina", hija de la fantasía, el libro del Capitán W— (el libro de Barrie), la otra, fruto natural, el niño que tendrá Mary A— (el niño que tendrá Sylvia).[518]

Mira.

El Capitán W— y David seguían contándose las "aventuras" de la Isla Náufraga. "¿Dejamos que salga Barbara? (…) Es mi hermana. (…) Todavía no ha llegado (…) pero está de camino." Mary A--, entonces, estaba encinta. Segunda vez lo traicionaba. Pero ajustaría aquellas cuentas. A Mary A-- le rondaba la idea de escribir un libro, y ya tenía una caja llena de apuntes, y lo iba a titular *El pajarillo blanco*. Pero ahora otra empresa la distraía. De modo que el Capitán W--, adelantándose, escribió la novela, y quiso dedicársela a Mary A--, puesto que ella lo había comenzado, "en sus días más ambiciosos".[519]

---

[517] "…my white bird a book, hers a baby…" Beineccke Library MS A2/19. Citado en Nash (2000: x).
[518] Nash (2000: xi).
[519] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 24.

> "No me toca a mí preguntarle por qué abandonó el nido tan pronto. Ahora veo que estaba ocupada con otras cosas. Lo cierto, señora, es que usted escogió el camino más bajo, y se conformó con conseguir el Pajarillo. ¿Me permite señalar, presentándole esta dedicatoria, que mientras tanto yo me he convertido en el padre del Libro? *Para usted la sombra, para mí la substancia.*"

Mary A— protestó, lo corrigió: "*Pero soy yo la que tiene la substancia, y es usted el que tiene la sombra*, como usted sabe muy bien."[520] El libro, entonces, *El pajarillo blanco*, sólo confirma la impotencia de su(s) autore(s), su(s) torpe(s) fertilidade(s).

[520] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 26. Esto sólo apareció en la primera versión, de la *Scribner's Magazine*.

2. j. 9. masculino / femenino

Introducción

Jacqueline Rose nos exige que no ignoremos…

> "…la perturbación, la dificultad y, sobre todo, las *cuestiones* imposibles [the impossible questions] –sobre nuestros orígenes y sobre la diferencia sexual— que circulan entre el narrador y el niño en *El pajarillo blanco*, y que conducen directamente a (una podría decir, casi, que *engendran*) la *historia* [*story*] de *Peter Pan*."[521]

Traduzco "*cuestiones*", porque cuestión significa "pregunta que se hace o propone para averiguar la verdad de alguna cosa, controvirtiéndola", y "vale también riña, pendencia, quimera o alboroto" (*Aut.*).

Rose juzga que el Capitán W— (Barrie) contempla con aprensión, como si pudiera contaminarlo, lo femenino. Prefiere, desde luego, al *chico*. Una y otra vez se insiste "en la presencia y en el valor del niño varón [the male child]". Más aún. "La literatura para niños es (…) una manera de colonizar (de hacer naufragar) al niño, y se trata, enfáticamente, de una literatura *sólo para chicos* [*for boys only*]."[522]

No. No. No. Aquí, aquí, es verdad, levanta muros entre chicos y chicas. Sin embargo, en otros lugares del texto los echa al suelo. Y Peter Pan y Maimie, los personajes que arma con más cuidado y cariño, tienen el género dudoso.

[521] Rose (1992: 24).
[522] Rose (1992: 26).

El sexo de los adultos

El Capitán W—

Todas las *máscaras* que hace el Capitán W— son las del varón completo. Es militar jubilado (casi *il Capitano*, *parte* ridícula de la *Commedia dell'Arte*), vive en el club al que pertenece (un mundo seguro, de caballeros, lo contrario a una familia), donde fuma cigarrillos y acompaña su café con una copa de aguardiente de cerezas.[523] Todas no, no. En el club lo conocen, socarrones, como "una solterona confirmada".[524] Es un sentimental. Y no puede padrear, que tiene asco de la carne.

Mary A—

Mary A— representa "el eterno femenino". Novia enamorada, madre redonda y fecundísima y (todas las *historias* [*stories*] que fabrica el Capitán W—sobre nuestros principios, y, en particular, sobre el de David y Barbara, insisten en este punto) Virgen, delicada, romántica.

El sexo de los niños

Boys will be boys (and girls will be girls)

El Capitán W— estudia a los niños de los Jardines de Kensington y los separa, para David, en dos especies marcadas por su género:

[523] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 2.
[524] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 9.

> "*Ser una begoña [Mary-Annish]* es comportarse como una chica, lloriqueando porque la niñera no te coge en brazos, o fingiendo una sonrisa con el pulgar en la boca, y es una cualidad odiosa; pero *ser un-perro-rabioso [mad-dog]* es dar patadas a todo lo que te sale al paso, y en eso uno encuentra alguna satisfacción."[525]

Sabe (es mandamiento) "que los chicos deben ser bravos"[526]. Y el primer regalo que le hace a David es un caballito de balancín, para que aprenda al caballero, al *cow-boy*.[527]

Sabe también las (malas) artes femeninas que las niñas cultivan muy pronto:

> "Yo conozco a una chica bonita, deliciosa, que siempre está enfurruñada, y algunos, desconsiderados, le ruegan que se muestre contenta, sin comprender la raíz de su heroísmo. Ella nació siendo la doncella más alegre del mundo, pero, durante el estudio de su rostro, aprendió pronto que los morritos lo alindaban, de manera que ha puesto mucho trabajo en cultivarlos. *Historia* de una mujer. Brava Margaret, cuando cae la noche y te sueltas el pelo, ¿regresas, me pregunto, a tu estado natural, o, temiendo la sombra de la indulgencia, duermes también poniendo morritos?"[528]

"*Historia* de una mujer." "A woman's *history*." Poquísimas veces emplea el Capitán W— esta voz (prefiere *story*), pero aquí pone interés en acentuar su carácter verdadero.

Sabe, en fin, las *suertes* de los chicos y de las chicas cuando los expulsan de sus paraísos infantiles, que los apartan para siempre:

---

[525] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 13; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 1.
[526] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 1.
[527] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 5.
[528] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 5.

> "Cuando alcanzan la edad de ocho años, o sus alrededores, los niños huyen de los Jardines, y no regresan jamás. Cuando vuelves a encontrártelos son damas y caballeros, y levantan el paraguas para parar un coche de alquiler.
>
> Dónde van las chicas no lo sé –a algún lugar privado, supongo, a arreglarse el pelo--, pero los chicos se han ido a la escuela de Pilkington."[529]

Traspasos

Traspasar "vale (…) pasar de la otra parte", y también "quebrar, o violar, alguna ley, estatuto, o precepto, contraviniendo a su tenor, o forma" (*Aut.*). Éstos traspasan las fronteras que separan a los géneros, invaden el territorio del otro, y ponen en cuestión, con ello, su realidad:

> "Los Jardines son notables porque se juega en ellos a dos clases de cricket: cricket de chicos [boy cricket], que es cricket de verdad, y se juega con un bate, y cricket de chicas [girl cricket], que se juega con una raqueta y una niñera. Las chicas, en realidad, no pueden [no saben] jugar al cricket, y cuando observas sus inútiles esfuerzos los saludas haciendo unos ruiditos burlones. Sin embargo, un día tuvo lugar un incidente muy desagradable, cuando unas chicas descaradas [forward] desafiaron al equipo de David, y una inquietante criatura llamada Angela Clare consiguió tantas carreras que…Sin embargo, en lugar de decirte el resultado de aquel lamentable partido pasaré a toda prisa al Estanque Redondo…"[530]

[529] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 23.
[530] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 13; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 1.

En otra se cuenta "la *historia* [*story*] más horrible de los Jardines", que fue…

> "…ésta de Marmaduke Perry, que había sido una begoña tres días seguidos y fue condenado a aparecer en el Paseo Principal vestido con la ropa de su hermana. Se escondió en la casita de madera, y se negó a salir hasta que le trajeron unos bombachos con bolsillos."[531]

Y está el caso de Mabel Grey, una Pija a la que rodeaban, siempre, dos niñeras, y su madre, y fue, mucho tiempo,

> "una niña modelo [a pattern-child] que siempre apartaba el rostro para toser y decía 'Mucho gusto' a los otros Pijos, y cuyo único juego consistía en arrojar una pelota con mucha gracia y dejar que la niñera la recogiera. Entonces, un día, se hartó y se volvió un-perro-rabioso, y lo primero que hizo, para mostrar que era verdaderamente un-perro-rabioso, fue desatarse los lazos de sus botitas y sacar la lengua a todos los vientos. Luego arrojó su faja a un charco y se puso a bailar dentro de él hasta que se puso perdido el vestido, se subió a la valla y tuvo una serie de aventuras increíbles, y una de las más insignificantes la llevó a quitarse las dos botitas. Finalmente llegó a la puerta que ahora lleva su nombre y echó a correr por calles que David y yo nunca hemos pisado, aunque las hemos oído rugir, y siguió corre que corre, y nadie habría tenido más noticias suyas si su madre no se hubiera subido a un autobús hasta alcanzarla. Todo esto sucedió, debería decir, hace mucho tiempo, y ésta no es la Mabel Grey que David conoce."[532]

[531] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 13; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 1.

[532] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 13; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 1.

¿Nene o nena?

Uno

Salomón, Señor de Tierra de Hadas, recibía de las damas cartas, pidiéndole que los niños que van a traer al mundo sean así, así. Pero lo enfada que se metan en su oficio, "y si mencionas muy en particular que esperas que hará lo posible por hacer *un chico esta vez* [making it *a boy this time*[533]], puedes estar casi segura que te enviará otra chica".[534]

Dos

> --¿Chico o chica? --persistió el tembloroso pollo con curiosidad nada propia de caballeros.
> --Chico --dije, furiosísimo.
> --Espléndido –exclamó él…[535]

Así *hizo* el Capitán W— a Timothy.

Tres

Oliver Bailey había cumplido los ocho años fatales y ya casi no venía a los Jardines de Kensington. Pero el Capitán W— siguió contando "la historia de las aventuras de David".

> --¿Dejamos que salga Barbara?
> En ocasiones habíamos considerado dar la plaza de Bailey a algún otro niño de los Jardines, y varios de la edad de David habían procurado su elección, incluso con sobornos; pero Barbara era nueva mí.
> --¿Quién es? –pregunté.
> --Es mi hermana.

[533] En cursiva en el original.
[534] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 15; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 3.
[535] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 4.

Os lo podéis imaginar: me quedé boquiabierto.

--No ha venido todavía –dijo David con ligereza--, pero está de camino.

"Terminaba en la costa de la Patagonia…" Entraba la noche. David, su padre y el Capitán W--, fatigados de la caza del oso bezudo, fumaban sus pipas en la cueva, y contemplaban a Mary, la "bonita criatura", que "cantaba y bailaba ante nosotros". Llegó en eso Irene, con "ciertos artículos, un reloj, un par de botas, un periódico que había descubierto en el interior del tiburón". Pues traía el periódico "información de la mayor importancia para todos nosotros. Y fue, nada menos, que esto, el nacimiento, en Londres, de Mary, de un nuevo niño."

Embarcaron para Inglaterra, tomaron un taxi, Mary entró corriendo en casa, "y al momento tenía a su Benjamín en brazos".

--Barbara –me corrigió David.
--Benjamin –dije yo, cabezón.
--¿Ése es nombre de chica?
--No, es nombre de chico.
--Pero madre quiere una chica… (…)
--…Será chico, Peter, y puedes decirle que lo he dicho yo.

Decidieron ahí jugarse el sexo del niño en un partido de cricket.[536] Ganó David. "Y así es como dejamos que Barbara saliera en el cuento."[537]

[536] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 24.
[537] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 25.

2. k. Lo de Peter Pan en *El pajarillo blanco*

2. k. 1. *Historia* (*story*) de Peter Pan

Peter Pan (no, *Peter Pan*) es "*historia*" ("*story*"), o sea, *cuento*.

La "*historia* [*story*] de Peter Pan" la arman en colaboración el Capitán W— y David:

> "Debería mencionar aquí que nuestro modo de empezar una historia es el siguiente: Primero se la cuento yo a él, y luego él me la cuenta a mí, entendiendo que se trata de una historia muy distinta; y luego yo vuelvo a contársela a él con las cosas que ha añadido, y seguimos así hasta que nadie sabría decir si la historia es más suya o mía. *En esta* historia *de Peter Pan [In this* story *of Peter Pan], por ejemplo*, el esqueleto argumental y la mayor parte de las reflexiones morales son mías, aunque no todas, que este chico puede ser un moralista rigurosísimo; pero las partes interesantes sobre los hábitos y costumbres de los bebés en su fase de avecillas son, en su mayoría, cosas que David trae a su memoria apretándose las sienes con fuerza y pensando, pensando."[538]

Después, con esa "*historia*" ("*story*"), el Capitán W— compondrá los capítulos 13 – 18 de su novela *El pajarillo blanco*.

Fue así. Y así.

Fue James Matthew Barrie el que inventó en los Jardines de Kensington, ayudado por el pequeño George Llewelyn Davies, la "*historia*" ("*story*") primera de Peter Pan, y la incorporó a su novela *El pajarillo blanco*.

[538] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.

Y estaba *El pajarillo blanco* que Mary A-- pensó, y no llegó a escribir, donde Peter Pan tenía "un final feliz", que "no iba a encontrar la ventana [de su habitación] cerrada"[539].

Y estaban los pedacitos del *Peter Pan* que Peter Pan contaba a Maimie. Los ojitos de Maimie "brillaban, llenos de admiración, cuando él le contaba sus aventuras", sobre todo la de sus peligrosas navegaciones entre la isla y los Jardines. Todo le parecía, le dijo, "romántico". "Pero ésta era otra palabra desconocida, y bajó la cabeza, pensando que ella lo estaba despreciando."[540]

[539] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 26.
[540] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.

2. k. 2. Los (otros) Jardines de Kensington

"Mirad que resultará difícil seguir *nuestras aventuras* a menos que os familiaricéis con los Jardines de Kensington, como hizo David."[541] Dice el Capitán W--, autor y narrador de *El pajarillo blanco*. Cuando Barrie arranque de esta novela el primer libro del "trágico muchacho"[542], éste comenzará así: "Mirad que resultará difícil seguir *las aventuras de Peter Pan* a menos que os familiaricéis con los Jardines de Kensington."[543]

"Todos los cochecitos llevan a los Jardines de Kensington."[544] Y a menudo los bebés se pierden (quiero decir, se encuentran) en ellos.

Pero son tres Jardines.

Están los Jardines de Kensington que el idiota, de fantasía lenta, pasea, los ordinarios.

Están los diurnales que el Capitán W— vuelve encantados para David y los demás pequeños que se arriman a su palabra en el capítulo que titula *La gran vuelta [The Grand Tour] a los Jardines*. Cogidos de su mano visitamos Las Higueras ("The Figs"), donde se apartan de la sociedad de los comunes ésos que "David y otros héroes" llaman, "con desprecio", los Pijos ("the Figs"), y el Paseo Ancho, donde aprendemos el Árbol de Cecco Hewlett. También, la casita de madera donde se escondió, muerto de vergüenza (su mamá lo había castigado, porque había sido una begoña, a llevar el vestido de su hermana), Marmaduke Perry, y el Estanque Redondo, lugar que las niñeras juzgan abominable porque "tú no puedes ser bueno todo el tiempo en el Estanque Redondo, por mucho que lo intentes", y la Puerta que lleva el nombre de Miss Mabel Grey, la

[541] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 13.
[542] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.
[543] James Matthew Barrie, *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 1.
[544] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 12.

niña gamberra repentina que corrió las calles que rodean el Parque, y el Pozo de San Govor (en él cayó Malcolm el Valiente), y el Cementerio (¡huy!) del Perro[545], y la laguna de La Serpentina, en cuyos fondos hay "un bosque ahogado" cuyos árboles crecen del revés, y, de noche, "estrellas ahogadas", y en su centro imposible la isla "donde nacen todos los pájaros que luego se transforman en nenes o nenas", y que "ninguno que sea humano" puede abordar, territorio de hadas. [546]

El Capitán W— se detiene en el Estanque Redondo.

> "Siempre quieres tener un yate para navegar en el Estanque Redondo, y al final tu tío te regala uno, y llevarlo al Estanque el primer día parece espléndido, y contárselo a otros niños que no tienen tíos parece también espléndido, pero pronto prefieres dejarlo en casa. Pues la nave más dulce que atraca en el Estanque Redondo es lo que llaman un palillo bergantín, porque no es más que un palillo hasta que lo pones en el agua y lo sujetas con una cuerdecita. Entonces, mientras paseas la orilla tirando de ella, ves hombrecillos en su cubierta, y unas velas se tienden mágicamente y ciñen el viento, y las noches de marejada te refugias en cómodos abrigos que no conocen los señoriales yates. La noche se pasa en un abrir y cerrar de ojos, y otra vez tu ligera embarcación aprovecha una brisa favorable, bufan las ballenas, te deslizas sobre ciudades sepultadas, y tienes escaramuzas con piratas, y echas el ancla junto a islas de coral."

Así pasas los ratos, y "no sabes, cuando es hora de ir a casa, ni dónde has estado, ni qué ha hinchado los trapos de tu nave. Dejas tu tesoro encerrado en un arca (…), y acaso la abra otro niño pequeño muchos años después." Claro, nadie tiene nostalgia de los yates.

---

[545] Muy cerca de las puertas que el Capitán W— y David atraviesan para volver a casa está el Cementerio del Perro, "pero fingimos no saber" lo que es, "pues Porthos siempre está con nosotros". James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 13; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 1.

[546] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 13; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 1.

> "Oh, no. Es el palillo bergantín el que está cargado de recuerdos. Los yates son juguetes, y, sus dueños, marineros de agua dulce; ellos sólo pueden cruzar, y volver a cruzar, el Estanque, mientras que el palillo bergantín se hace a la mar."[547]

"Cuando alcanzan la edad de ocho años, o sus alrededores, los niños huyen volando de los Jardines, y no regresan jamás".[548] Y comienzan sus *partes* de damas y caballeros.

¿Qué ha sucedido? La escuela que dirige Pilkington, "sombra aborrecida", "devastador de los Jardines" [549] [550].

Finalmente están, "pasada la Hora-del-Cierre" ("past Lock-out Time"), otros Jardines. Salen ahora hadas y duendes, y se pasean, apoyados en muletas, los árboles. Dentro de ellos, en el centro de la Laguna de La Serpentina, está "la Isla de Peter Pan" ("Peter Pan's Island"). [551] ¿Titula Peter con su nombre y su extraño apellido la isla? ¿Queda registrada, con esto, su propiedad? ¿O dice su nación primera y última? En todo caso, estos jardines terceros que he dicho, con la isla, hacen el primer País-de-Nunca-Jamás. Sirven de habitación a Peter Pan. Son, también, su prisión, porque "el pobre mitad y mitad", atrapado en el lado maravilloso del Espejo, echa a faltar los jardines que sirven de recreo a los niños *normales*.

Peter Pan "se zafó de ser humano cuando tenía siete días; huyó por la ventana y regresó volando a los Jardines de Kensington"[552]. Allí vivió una temporada, con las hadas, antes de irse a otro cuento y seguir viaje al País de Nunca Jamás; fueron, entonces, los jardines, su primera estación, y su primer texto.

---

[547] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 13; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 1.
[548] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 23.
[549] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 23.
[550] El mes de julio de 1901 George cumpliría ocho años, y cuando se terminase el verano iría a la Escuela de Wilkinson's, en Orme Square.
[551] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 13; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 1.
[552] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.

2. k. 3. Principios de Peter (lo de mamá)

Nacemos, está dicho, pollos, que harán enseguida las avecillas que pueblan los Jardines de Kensington. Luego mamá nos recoge, y nos volvemos en niños, y perdemos, con la pluma, mucho.

Todos no. Peter Pan "*se zafó de ser humano* cuando tenía siete días; huyó por la ventana y *regresó volando* [*flew back*] a los Jardines de Kensington"[553]. Todavía le picaban los hombros, donde había gastado las alas, y no sabe qué es.

Fue su primera noche, segunda vez, en los Jardines de Kensington, y amaneció temblando de frío, y estornudando, muy confundido. Echaba a faltar algo, pero no acertaba a pensar qué pudiera ser (era que su madre le sonara las narices). Cuando Salomón, el rey mago, le hizo ver que no era ya pájaro, Peter suspiró: "Creo que me volveré con madre –dijo tímidamente…"[554]

El que contaba a Peter Pan estudiaba su felicidad:

> "*Claro que no tenía madre…pero ¿de qué le servía tenerla? [what use was she to him?]* Puedes compadecerte de él un poco por eso, pero no demasiado, pues lo siguiente que te quiero contar es cómo volvió a visitarla."[555]

Las hadas son "bailarinas exquisitas". Celebran sus danzas a cielo abierto, "en lo que llaman anillos de hadas". Usan, para sillas, setas. Y Peter Pan hace "la orquesta".[556] Para la puesta de largo de la infanta Peter acompañó con tanto primor con su caramillo al corro de mágicas que su señora, la reina Mab, le concedió un deseo muy gordo.

---

[553] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.
[554] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.
[555] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 15; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 3.
[556] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 16; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 4.

Él, zorro, prefirió dos deseos chiquitines. Dijo, pues, "que su primer deseo era ir con su madre, pero reservándose el derecho a regresar a los Jardines si la encontraba decepcionante. Trataron de disuadirlo, e incluso le pusieron obstáculos."

> --Yo puedo darte el poder de volar –le dijo la Reina--, pero cuando llegues a casa no te podré abrir la puerta.
>
> --La ventana por la que me escapé estará abierta –dijo Peter, confiado--. Mamá la deja siempre abierta, por si algún día volviese volando.
>
> --Y ¿cómo lo sabes? –le preguntaron, bastante sorprendidas, las hadas, y, la verdad, Peter no supo explicar cómo lo sabía.
>
> --Simplemente lo sé y ya está –dijo.

Las hadas le hicieron cosquillas en los hombros, donde había tenido las alas, y voló, aunque antes de volver a casa quiso ver la Catedral de San Pablo, y el Palacio de Cristal, y el Parque del Príncipe Regente.

La ventana estaba abierta de par en par. Peter Pan entró en la habitación, y se posó en el pie de la cama, estudiando a su madre, dormida. "Recordó ahora, aunque hacía mucho que lo había olvidado, que su madre siempre daba vacaciones a su cabellera de noche." El pelo suelto, derramado por la almohada, parecía formar un nido. Le gustaban, sobre todo, los volantes del camisón.

> "Se puso muy contento al ver que tenía una madre tan guapa. (…) Pero parecía triste, y él supo por qué parecía triste. (…) Sabía que sólo tenía que decir 'Madre' en voz muy bajita y ella se despertaría. Siempre se despiertan en seguida si dices su nombre. Entonces ¡daría un grito tan grande de alegría, y lo estrecharía entre sus brazos! ¡Qué bonito sería para él, pero, oh, para ella, qué exquisitamente delicioso! Así, me temo, lo consideraba Peter. Al regresar con su madre no dudó un momento que le estaba dando el mayor regalo que una mujer puede recibir. Nada puede ser tan espléndido, pensaba, como tener un niño pequeño tuyo. ¡Qué orgullosas están de él! Y con toda razón.

> Pero ¿por qué permanece Peter sentado tanto tiempo sobre el pie de la cama? ¿Por qué no le dice a su madre que ha vuelto?
>
> Me da un poco de miedo decir la verdad, y es que vacilaba. Ahora miraba con ansia a su madre, ahora miraba con ansia la ventana. Ciertamente, resultaria agradable ser, de nuevo, *su chico* [*her boy*], pero, por otro lado, ¡qué bien se lo había pasado en los Jardines! ¿Estaba seguro seguro de que le iba a gustar ir vestido [wearing clothes] otra vez? Saltó de la cama y abrió algunos cajones, para estudiar su vieja ropita. Ahí estaba, pero no consiguió recordar cómo se ponía uno aquellas prendas. Los calcetines, por ejemplo, ¿se los ponía uno en las manos o en los pies? Iba a ponerse uno cuando tuvo una aventura gordísima. Es posible que el cajón crujiese; en todo caso, su madre se despertó, pues oyó que decía 'Peter' como si fuera la palabra más bonita de su idioma. Él permaneció sentado en el suelo, y aguantó la respiración, preguntándose cómo sabía ella que había vuelto. Si volvía a decir 'Peter' él gritaría 'Madre' y se iría corriendo con ella. Pero ella no volvió a hablar, sólo soltó unos pequeños gemidos, y cuando volvió a mirarla estaba de nuevo dormida, y unas lágrimas le resbalaban por el rostro.
>
> Peter se puso muy triste, y ¿cuál crees que fue la primera cosa que hizo? Sentado en el pie de la cama cogió la flauta y tocó una hermosa canción de cuna para su madre. Lo había inspirado la manera en que había pronunciado su nombre, 'Peter', y no dejó de tocar hasta que ella pareció feliz. (…)
>
> No pienses que él había resuelto irse volando y no regresar jamás. Tenía casi decidido ser *el chico de su madre* [*his mother's boy*], pero dudaba si comenzar esta noche. Lo que le peocupaba era el segundo deseo. Había descartado lo de ser pájaro, pero no pedir ese segundo deseo le parecía un despilfarro, y, claro, no podía pedirlo si no regresaba con las hadas. Además, si se demoraba mucho, quizás se hiciera malo."

Meditó un poco, debatió en silencio con su madre. Los pájaros ¡oirían embobados "esta aventura"! Y no se había despedido de Salomón. "'Prometo que volveré', dijo solemnemente, y además pensaba hacerlo."

Se fue. Tardó. Tardó. "Después de todo, no había prisa, pues su madre nunca se cansaría de esperarlo." Finalmente, armándose de valor, les dijo: "Ahora quiero volver con madre para siempre." Otra vez le hicieron cosquillas en los hombros. Y fue. Pero…

> "…la ventana estaba cerrada, y habían puesto barrotes de hierro, y, mirando dentro, vio que su madre dormía plácidamente, y abrazaba a otro niño pequeño.
>
> Peter la llamó, '¡Madre!, ¡madre!', pero ella no lo oyó; en vano golpeaba con las manitas y los pies contra los barrotes de hierro. Tuvo que regresar volando, sollozando, a los Jardines, y ya no vio nunca más a su amor. Y él ¡pensaba haber sido para ella un chico glorioso! ¡Ah, Peter! Nosotros, los que hemos cometido el gran error, habríamos actuado de una manera totalmente distinta la segunda vez. Pero Salomón tenía razón…las segundas oportunidades no existen, no para la mayoría de nosotros. Cuando llegamos a la ventana es la Hora de Cerrar. Los barrotes de hierro están puestos para siempre." [557]

El recuerdo de la traición de su madre lo entristecía y enojaba:

> "Hablaron y él vio que la gente sabía muchas cosas sobre él, pero no todas, no que había intentado volver con su madre y ella había puesto barrotes en la ventana de la habitación de los niños, por ejemplo, y a Maimie no le dijo nada de esto, porque todavía se sentía humillado."[558]

Nos inquieta "esta *historia* [*story*] de Peter Pan", la de…

> "…un 'Entre-Esto-y-lo-Otro' que va y viene de la isla de los pájaros a la habitación de los niños –los dos lugares que ofrecen las dos versiones distintas sobre la procedencia de los niños (la versión de 'la cigüeña' y la de 'la vida real' de la misma *historia*)."

Peter Pan, "el chico trágico", parece moscardón, o pardal, al revés, y se golpea una y otra vez contra la ventana, pero no para salir de la habitación de los niños, sino para entrar en ella. La lógica de su cuento exige que la obra de teatro comience justo ahí.[559]

---

[557] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 16; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 4.
[558] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.
[559] Rose (1992: 27).

La novela la había comenzado Mary A--, y la dejó a medias al quedar embarazada de su segundo hijo. Hubiera sido, bajo su pluma maternal, muy diferente. El pajarillo blanco que quería contar era el del Capitán W--. Trataría "de un niño pequeño llamado Timothy", su hijo fantástico. "'Yo sólo tenía *una idea bonita* [*one pretty thought*] para el libro', dijo, 'le iba a dar *un final feliz*.'" En él "Peter Pan, que en realidad es Timothy, no iba a encontrar la ventana [de su habitación] cerrada."[560] Su mamá lo esperaba aún.

[560] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 26.

2. k. 4. demás cosas de madres

Las golondrinas

Peter sabe que fue, érase una vez, "humano",

> "…y eso hace que se muestre especialmente amable con las golondrinas cuando visitan la isla, porque *las golondrinas son los espíritus de los niños pequeños que han muerto*. Siempre construyen sus nidos en los aleros de las casas donde vivieron cuando eran humanos, y a veces intentan colarse volando por la ventana de la habitación de los niños, y quizás sea por eso que Peter las quiera más que a ninguna otra ave."[561]

Regazos insuficientes de las hadas

> "En cuanto vieron que Peter Pan se había hecho la vela latina de su barquito con el camisón, se llenaron de amor, y se dolieron de tener los regazos [*laps*] demasiado pequeños, cosa que yo no sé explicar, como no sea decir que las mujeres son así"[562].

"*Lap*", traído al castellano, puede decirse "regazo", o "gremio", o "faldas". Regazo es "el enfaldo de la saya, que hace seno sobre el vientre, desde la cintura hasta la rodilla". "Se llama también la parte del cuerpo donde se forma el regazo." "Metafóricamente se toma por cualquier otra cosa, que recibe en sí otra, piadosa y cariñosamente" (*Aut.*). Gremio "vale lo mismo que el regazo, la falda que cuelga suelta de la cintura para abajo…", y, "por traslación", el "amparo y refugio del que acoge a otro y le favorece" (Cov.). El "*regazo*", la "*falda*", el "*gremio*" (los tres sirven para traducir "*lap*") son voces que vienen, propiamente, de la sastrería, pero se estiran, y alcanzan otros sentidos figurados, para significar el coño, o, aquí, el vientre.

---

[561] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.

[562] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 15; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 3.

Con su "regazo" "demasiado pequeño", las hadas no valen para madres naturales, pero conservan el instinto, y ahijarían a Peter Pan.

2. k. 5. Edad de Peter

Fue Peter Pan érase una vez (primero) pájaro en la Isla de La Serpentina, y luego, brevísimamente, niño. Sí, Peter…

> "…es, desde luego, viejísimo [ever so old], pero en realidad siempre tiene la misma edad, así que eso no tiene ninguna importancia. Tiene una semana de edad, y aunque nació hace mucho, mucho tiempo nunca ha celebrado su cumpleaños, ni existe la menor posibilidad de que lo celebre jamás. La razón está en que se zafó de ser humano cuando tenía siete días; huyó por la ventana y regresó volando a los Jardines de Kensington."[563]

[563] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.

2. k. 6. Naturaleza y especie indecisas de Peter Pan

Peter Pan "*es sólo mitad humano*" ("*he is only half human*").[564]

Peter, en su *Segunda Venida*, o *Parusía*, en su regreso a los Jardines de Kensington, "ya casi no se acordaba [was quite unaware already] de haber sido alguna vez, humano, y pensaba que era pájaro". Intentó esto y lo otro, cosas que alcanzaba con gracia natural, no aprendida, cuando fue avecilla, y todo lo hacía, claro, torpemente, así que "decidió, mohíno, irse a dormir en las ramas del sauce llorón del Paseo de los Bebés". Pasó la noche incomodísimo, y "se despertó mucho antes de que llegara la mañana, tiritando", y haciendo unos ruidos que no sabía, y eran estornudos.[565]

Peter Pan echaba de menos algo, que ignoraba (el socorro casero de mamá), y "decidió pedir a las hadas que lo ilustrasen, pues tienen fama de saber muchas cosas", pero las hadas, viendo "un humano" en los Jardines cuando no le tocaba, se espantaron. También huían de él las aves. "Toda criatura viviente se apartaba de él. *¡Pobre Peter Pan! Se sentó y se echó a llorar…*" Se llegó entonces volando hasta la isla que hay en el centro de La Serpentina, "para presentar *su extraño caso* ante el viejo Salomón Grajo[566]".

Salomón "escuchó en silencio las aventuras de Peter, y luego le dijo *su verdadero significado*". Que mirase, le dijo, su camisón, y los dedos de sus manos, y erizase sus plumas, si podía… "Entonces se levantó, temblando, y, por primera vez desde que se había plantado en el alféizar de la ventana, se acordó de una dama que le había tenido mucho cariño."

---

[564] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 13; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 1.

[565] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.

[566] Su apellido, Caw, dice el graznido del cuervo.

--Creo que me volveré con madre –dijo tímidamente.

--Adiós –contestó Salomón Grajo con un gesto extraño.

Pero Peter vaciló.

--¿Por qué no te vas? –preguntó el anciano con educación.

--Supongo… –dijo Peter con voz ronca— ¡Supongo que todavía puedo volar!

¿Ves? Había perdido la fe.

--¡Pobre pequeño mitad-y-mitad! –dijo Salomón, que en realidad no era duro de corazón--, ya no podrás volver a volar nunca más, ni siquiera en los días de viento. Tendrás que vivir siempre en la isla.

--Y ¿ni siquiera podré ir a los Jardines de Kensington? –preguntó Peter trágicamente.

(...)

--Entonces, ¿no seré exactamente humano? –preguntó Peter.

--No.

--¿Ni exactamente un pájaro?

--No.

--¿Y qué seré?

--Serás un Entre-Esto-y-lo-Otro [a Betwixt-and-Between].[567]

¡Ah! Peter no era "*un chico de verdad [a real boy]*"[568], "*no era un ser humano ordinario*" ("*an ordinary human*")…[569]. Peter Pan "*se zafó de ser humano* [*he escaped from being human*] cuando tenía siete días; huyó por la ventana y regresó volando a los Jardines de Kensington".[570] Sólo era, pues, "*en parte humano* [but, being partly human]…"[571]

A Maimie le explicaba: "*Es que no soy un chico exactamente*; Salomón dice que *soy un Entre-Esto-y-lo-Otro*."[572]

---

[567] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.

[568] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.

[569] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 15; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 3.

[570] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.

[571] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.

[572] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.

--…*¡Oh, Maimie –dijo arrobado-- ¿sabes por qué te quiero? Porque eres como un bonito nido.*

De alguna manera estas palabras la desasosegaron.

--Yo creo que estás hablando más como un pájaro que como un chico –le dijo, apartándose, y efectivamente en ese momento se parecía bastante a un pájaro--. Después de todo –dijo--, *sólo eres un Entre-Esto-y-lo-Otro.*

Esto le dolió tanto a Peter que ella añadió inmediatamente:

--Tiene que ser estupendo.[573]

[573] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.

2. k. 7. Peter Pan y Maimie: sus inconcretos géneros

En los Jardines de Kensington los niños y las niñas aprendían aún sus géneros, los representaban, aunque a veces (lo hemos visto) se les desdibujaban. Y ¿Peter y Maimie?

Peter no era "un *chico* de verdad" ("a real *boy*")[574], no era "exactamente un *chico*" ("exactly a *boy*")[575]. Cuando Peter Pan le descubre que la quiere porque le parece "un hermoso nido", Maimie se incomoda: "Me parece que ahora estás hablando más como un pájaro que como un *chico* [like (…) a *boy*]." Por eso celebrarán aquella "especie de boda de hadas".[576] Su indiferencia (su ignorancia) de los géneros queda manifiesta aquí:

> "Jugaba sin cesar, mientras que tú pierdes un montón de tiempo siendo *un-perro-rabioso* [*mad-dog*] o *una begoña* [*Mary-Annish*]. Él no podía ser ninguna de las dos cosas, ya que nunca había oído hablar de ellas, pero ¿piensas que por eso hay que tenerle lástima?"[577]

[574] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.
[575] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.
[576] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.
[577] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 15; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 3.

Al mismo tiempo, continuamente se afirma que "era un *chico* [a *boy*]".[578] Su autor (¿el Capitán W--, Barrie?) dice de él: "¡Pobre *niño* pequeño!" "¡Poor little *boy*!"[579] Era "el *chico* trágico" ("the tragic *boy*").[580] A Maimie Peter le parece, la primera vez que lo ve, "un *niño* pequeño, hermoso, desnudo [a beautiful little naked *boy*]"[581], y luego, cuando lo conoce, "el *chico* más valiente" ("the bravest *boy*").[582]

Y ¿Maimie? Maimie Mannering tenía cuatro años, y "siempre fue *una chica bastante extraña* [*rather a strange girl*]". De noche. De día no, de día era "*de la especie ordinaria*" ("*the ordinary kind*").

> "Se ponía muy contenta cuando su hermano Tony, que era un magnífico tipo de seis años, se fijaba en ella, y lo admiraba como toca, y trataba en vano de imitarlo, y, cuando él la apartaba bruscamente, se sentía halagada, en lugar de enfadarse. También, cuando bateaba, se quedaba parada, aunque la pelota estuviese ya en el aire, y te señalaba sus zapatos nuevos. Sí, de día era, puede decirse, *de la especie ordinaria*."

Pero con la noche se volvía "*misteriosa*", "*terrible*", "*con una sonrisa inquietante*". Era que espantaba a su hermano con criaturas terribles que inventaba. Ella y Tony tenían noticias inciertas de Peter Pan. Muchas veces Tony le descubría su firme propósito de esconderse en el Pozo de San Govor hasta que cerrasen los Jardines de Kensington, para confirmar las *historias* que había oído. No obstante, a la hora de la verdad sólo Maimie tuvo agallas para hacerlo, y su hermano, acobardado, la traicionó, y la dejó sola.[583]

---

[578] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.
[579] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.
[580] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.
[581] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 17; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 5.
[582] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.
[583] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 17; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 5.

2. k. 8. Peter y Maimie

Maimie Mannering y su hermano mayor, Tony, tenían noticias inciertas de Peter Pan. Una tarde Maimie (su hermano, acobardado, la traicionó, y la dejó sola) se escondió en el Pozo de San Govor hasta que cerraron los Jardines de Kensington, para confirmar las *historias* que había oído. Ayudó a andar a los difíciles, que paseaban con dificultad, apoyándose en muletas. Vio maravillas, pero "la decepcionó no ver a Peter Pan." La cría se quedó dormida, y nevaba, y menos mal que las hadas construyeron en torno a ella una casita. Cuando despertó se supo "en el medio de una aventura enorme", salió de la casita arrancando el tejado, y ya…

> "…se llevaba los dedos a los ojos cuando oyó una voz amable que decía, 'No llores, bonita criatura humana, no llores', y entonces se volvió y vio a un niño pequeño, hermoso, desnudo, que la miraba con melancolía [wistfully]. Supo enseguida que tenía que ser Peter Pan."[584]

Maimie sintió un poco de vergüenza (sentimiento que Peter Pan desconocía. Se pusieron a charlar. Peter Pan estaba desnudo, aunque no parecía saberlo. Ella lo miraba incómoda. Peter Pan se disculpó, "¿ves?, soy un ignorante. Es que no soy un chico exactamente; Salomón dice que soy un Entre-Esto-y-lo-Otro."[585]

Sí, Maimie lo conocía, era Peter Pan, fuera contaban de él muchas cosas, esto, esto.

> "Estaban sentados en el tronco de un árbol; Peter había apartado con la mano la nieve del trozo donde estaba sentada Maimie, pero él se estaba mojando el culete.

[584] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 17; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 5.
[585] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.

> *--Arrímate a mí –le dijo Maimie.*
>
> *--¿Qué es "arrimarse"? –preguntó él, y ella se lo explicó, y Peter lo hizo.* Hablaron y él vio que la gente sabía muchas cosas sobre él, pero no todas, no que había intentado volver con su madre y ella había puesto barrotes en la ventana de la habitación de los niños, por ejemplo, y a Maimie no le dijo nada de esto, porque todavía se sentía humillado.
>
> --¿Saben que juego a los mismos juegos, exactamente, que los chicos de verdad? –preguntó, orgulloso--. Oh, Maimie, ¡por favor, cuéntaselo!…[586]

Pero Peter Pan no conocía las reglas de ningún juego. Remedaba a los niños que veía jugar en los jardines, pero no daba una, el tonto. Maimie se lo descubrió. Él se echó a llorar. Compadecida, dijo:

> *--Si quieres te doy un beso.*
>
> *Pero aunque él había sabido alguna vez lo que era un beso, lo había olvidado*, y respondió:
>
> --Gracias –y alargó la mano, pensando que ella le estaba ofreciendo algo. Ella quedó perpleja, pero le pareció que no podía explicarle lo que era un beso sin avergonzarlo, así que *con una delicadeza encantadora le dio a Peter un dedal que llevaba por casualidad en el bolsillo, fingiendo que era un beso. ¡Pobre pequeño! La creyó, y todavía hoy lleva el dedal…*

Peter empezó a contarle sus "aventuras", y a ella le brillaban, oyéndolas, los ojillos. Todo le parecía, le dijo, "romántico". Pero él no conocía esta palabra. Tampoco sabía el miedo.

Al rato Maimie, coqueta, le dijo:

> --Y si tienes muchísimas ganas de darme un beso (…) puedes dármelo.
>
> Peter, muy a regañadientes, empezó a quitarse el dedal. Pensó que le pedía que se lo devolviese.

---

[586] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.

--No decía un beso –se corrigió ella en seguida--. Quería decir un dedal.

--¿Y eso qué es? –preguntó Peter.

--Esto –dijo ella, y le dio un beso.

--Me encantaría darte un dedal –dijo Peter, muy serio, así que le dio uno. *Le dio un montón de dedales, y luego le vino una idea a la cabeza.*

--Maimie –dijo--, ¿te casarás conmigo?

Parece raro, pero a Maimie se le había ocurrido lo mismo en el mismo preciso momento que a él..."[587]

Besos y dedales. Besos o dedales.

--…¡Oh, Maimie –dijo arrobado-- ¿sabes por qué te quiero? Porque eres como un bonito nido.

De alguna manera estas palabras la desasosegaron.

--Yo creo que estás hablando más como un pájaro que como un chico –le dijo, apartándose, y efectivamente en ese momento se parecía bastante a un pájaro--. Después de todo –dijo--, *sólo eres un Entre-Esto-y-lo-Otro.*

Esto le dolió tanto a Peter que ella añadió inmediatamente:

--Tiene que ser estupendo.

--Ven, entonces, y sé tú también un Entre-Esto-y-lo-Otro –le suplicó, y se subieron a la barca, porque se acercaba la hora de abrir los Jardines--. Y no te pareces en nada a un nido –susurró, para alegrarla.

--¡Pero yo pienso que es algo muy bonito, parecer un nido! –dijo ella, contradiciéndose…[588]

Se acercaban a la orilla de La Serpentina. Subirían al nido de tordo, la barca de Peter, cruzarían a la isla…Maimie se estremeció, se acordó de su madre, vaciló.

--Por supuesto iré a ver a madre a menudo, muy a menudo. No es como si le estuviese diciendo adiós para siempre a madre, no es eso, ¿verdad?

---

[587] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.

[588] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.

--Oh, no –respondió Peter, pero en su corazón supo que sería así, y se lo habría dicho, pero tenía mucho miedo de perderla. La quería tanto que sintió que no podría vivir sin ella.

'Olvidará a su madre con el tiempo, y será feliz conmigo', se decía una y otra vez, y la empujaba a darse prisa, llenándola de dedales.

Pero, a pesar de que ella ya había visto la barca y le había parecido encantadora, seguía dale que dale, temblando, con su madre.

--Sabes muy bien, Peter, ¿verdad? –dijo— que yo no iría a menos que supiera con seguridad que podría volver con madre siempre que quisiera. Peter, dilo.

Él lo dijo, pero no pudo seguir mirándola a los ojos.

--Si estás segura de que tu madre te querrá siempre… –añadió con bastante amargura.

--¡Y cómo no me va a querer siempre madre! –gritó Maimie, y el rostro le brillaba.

--Si no pone barrotes en la ventana de tu habitación –dijo Peter malhumorado.

--La puerta –respondió Maimie— estará siempre, siempre abierta, y madre estará siempre allí, esperándome.

[Pero Peter conocía a las madres, le dijo, mejor que ella. Y le contó lo que le había pasado con la suya.]

--Pero mi madre –dijo ella--, *mi* madre…

--Sí, lo haría –dijo Peter—todas son iguales. Me atrevo a decir que ahora mismo ya está buscando otro.

(…)

Abrían las puertas de los Jardines, y Peter subió a la barca. Sabía que Maimie ahora no vendría con él, y hacía lo posible, como un valiente, por no llorar. Pero Maimie sollozaba, llena de dolor.

--Si llegara tarde –decía, angustiada--. ¡Oh, Peter, si ya tuviera otro!

Peter Pan le contó. "Pero mi madre", dijo ella, "*mi* madre…"

"Abrían las puertas de los Jardines, y Peter subió a la barca. Sabía que Maimie ahora no vendría con él, y hacía lo posible, como un valiente, por no llorar. Pero Maimie sollozaba, llena de dolor.

> --Si llegara tarde –decía, angustiada--. ¡Oh, Peter, si ya tuviera otro!
>
> (…)
>
> Entonces le dio un último dedal en su dulce boquita, y se cubrió el rostro con las manos, para no verla marcharse.
>
> --¡Peter, cariño! –dijo ella llorando.
>
> --¡Maimie, cariño! –djo, sollozando, *el trágico muchacho [the tragic boy]*.
>
> Ella saltó a sus brazos, *y fue una especie de boda de hadas*, y luego se fue corriendo...[589]

Muhas veces esperó Peter Pan ver a Maimie en la playa del lago, "pero ella tenía miedo de que, si veía a su querido Entre-Esto-y-lo-Otro de nuevo, se entretendría con él" y se le haría tarde para volver con su madre, "y además su aya la vigilaba ahora estrechamente".

> "…Pero a menudo hablaba con cariño de Peter, y tejió para él un estuche de punto para su tetera, y un día, mientras se preguntaba qué regalo le gustaría para la Pascua, su madre hizo una sugerencia.
>
> --Nada –dijo pensativamente—le resultaría tan útil como una cabra.
>
> --Podría montar en ella –exclamó Maimie—y tocar a la vez su caramillo.
>
> --Entonces –le preguntó su madre-- ¿no le darás tu cabra, la que usas para asustar a Tony por la noche?
>
> --Pero no es una cabra de verdad –dijo Maimie.
>
> --A Tony le parece muy real –replicó su madre.
>
> --A mí también me parece terriblemente real –admitió Maimie.

Fueron a los Jardines de Kensington, Maimie, su hermanito Tony y su madre, y colocaron, en el centro de un "círculo de hadas", la cabra fantástica, y recitaron unos versos. Maimie dejó además una carta para Peter, explicándole lo que tenía que hacer con ella.

---

[589] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.

> "Bueno, todo sucedió justo como ella esperaba, porque Peter encontró la carta, y, por supuesto, nada podía resultarles más sencillo a las hadas que convertir la cabra en una verdadera, y así es como Peter consiguió la cabra…"

Y todavía, hasta que se hizo mayor, le dejaba Maimie juguetes a Peter, con instrucciones…[590]

"A diferencia de Wendy, que se convierte en el modelo mismo de la normalidad, Maimie es una chica 'extraña', (…) 'terrible por la noche'".[591] Peter Pan recibe de Maimie, en los Jardines de Kensington, una educación sexual y sentimental sana, completa. Con todo y perder a Maimie, este Peter Pan primero es más feliz.

[590] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.
[591] Rose (1992: 28).

2. k. 9. La cabra de Peter Pan

Peter Pan pasea los Jardines de Kensington caballero, encima de una cabra, sonando su caramillo.

> "Si preguntas a tu madre si sabía lo de Peter Pan cuando era una niña pequeña, te dirá, 'Pues claro que sí, hija'; y si le preguntas si montaba en una cabra en aquellos días, te dirá, 'Qué pregunta más tonta me haces, desde luego que sí.' Luego, si preguntas a tu abuela si sabía lo de Peter Pan cuando era muchacha [a girl], ella también dice, 'Pues claro que sí, hija'…, pero si le preguntas si montaba en una cabra en aquellos días, dice que nunca ha oído que tuviera una cabra. Acaso lo haya olvidado, igual que a veces olvida tu nombre y te llama Mildred, que es el nombre de tu madre. Sin embargo, difícilmente podría olvidar algo tan importante como una cabra. De modo que no había ninguna cabra cuando tu abuela era una niña pequeña. Esto demuestra que, al contar la *historia* de Peter Pan [the *story* of Peter Pan], comenzar por la cabra (como hacen la mayoría de las personas) es tan tonto como ponerte la chaqueta antes del chaleco."[592]

Parece Peter Pan demonio nuevo, el Gamberro que nos devuelve al caos original. O va la cabra, como su musical siringa, con su apellido, que acaso tomara prestado (acuérdate) de la obra de teatro de Maurice Hewlett, *Pan y el Zagal* (*Pan and The Young Shepherd*).

[592] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.

2. k. 10. Funeral

Peter Pan va en cueros, tocando su caramillo, navegando por La Serpentina, o a lomos de la cabra que le regaló Maimie. Si algún niño se pierde en los Jardines de Kensington y muere, Peter Pan lo acompaña hasta Tierra de Muertos y sepulta sus restos con mucha ceremonia, apuntando sus inciales en la lápida. Los entierra de dos en dos "porque parece que así están menos solos". Le divierte tanto utilizar la pala que el autor teme que alguna vez, empujado por su entusiasmo, se adelante a la muerte.[593] Sus fúnebres oficios lo convierten en psicopompo de los pequeños, sampedro del cielo o portero de los infiernos.

[593] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.

2. k. 11. Examen de la felicidad de Peter Pan

Los de la especie de los hombres no pueden "desembarcar en la isla". Peter Pan sí, porque lo es solamente a medias. Allí, entre hadas y mucha pajarería, tiene su habitación, su patio de recreo y su cárcel. Ya no sabe volar, y sólo puede visitar los Jardines cerrados, mareando la laguna de La Serpentina en su Nido de Tordo, y hace entonces arqueología de los pasatiempos de los niños de verdad revolviendo sus juguetes. Recibe, menos mal, correo de ellos, que le escriben cosas en papeles, construyen luego con ellos barquitos, y los dejan en la orilla, y las corrientes nocturnas los arrastran hasta la isla.[594]

Peter iba desnudo. Del camisón había ido haciendo pedacitos, que los pájaros se los pedían para hacer sus nidos. Salomón le enseñó "muchas de las maneras de las aves", con algunas de sus artes, y aprendió los vientos, y el ruido de los insectos dentro de los troncos de los árboles, y, sobre todo, su contentamiento fácil. Tan alegre iba, que quería cantar, cantar, "pero, como era en parte humano [but, being partly human], necesitaba un instrumento, así que hizo, con las cañas de los juncos, un caramillo", y tocaba en él la brisa, y el agua rizada, y "puñaditos de luz lunar", y un pez saltarín, y "el nacimiento de los pájaros", y el verano. Pero a veces sus canciones parecen tristes, porque sabe los Jardines, en la otra orilla.

> "*Él sabía que nunca podría volver a ser humano de verdad otra vez, y tampoco quería serlo, pero, ¡ay!, cómo anhelaba jugar como juegan otros niños*, y, claro, no hay ningún lugar tan encantador para jugar como los Jardines. Los pájaros le traían noticias de los juegos de los chicos y las chicas, y los ojos de Peter se llenaban de lágrimas que decían su pérdida."

[594] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 13; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 1.

Una vez arribó a su orilla un cachirulo, máquina que no entendía muy bien, pero lo mimaba, y "hasta dormía con una mano sobre él, y a mí esto me parece a la vez patético y bonito, ya que la razón de que le tuviese tanto cariño era que había pertenecido a un chico de verdad [a real boy]."[595]

Compadecido, para remediar algo su soledad, Salomón, rey mago, movió a los tordos a que construyesen, en sus astilleros, un nido que sirviera de nave a Peter Pan. Le servía, además, de cuna. No quería remos, sólo trapo, que Peter armó con lo que le quedaba de su camisón. Buscó el oeste, y atracó en los Jardines. Lo recibieron, armados de ramas de acebo, hadas y duendes, gritándole, quita, que eran las horas prohibidas. Peter Pan los conoció, y se defendía, "que él no era un ser humano ordinario" ("an ordinary human"), y no llegaron a más porque las hadas se enternecieron al ver su camisón.[596]

Conque ya puede, gracias a su peculiar nave, visitar los Jardines de Kensington de noche, y…

> "…mucho antes de que llegue la hora de abrir las puertas se vuelve, sin que nadie lo vea, a la isla, pues la gente no debe verlo (que no es lo suficientemente humano [he is not so human as all that]), pero esto le da horas para jugar, y juega exactamente igual que juegan los niños de verdad. Al menos eso piensa él, y una de las cosas patéticas que tiene es que a menudo juega de un modo muy equivocado."

[595] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.
[596] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 15; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 3.

Y esto era porque…

> "…no tenía a nadie que le contase cómo jugaban en realidad los niños, pues las hadas están todas más o menos escondidas hasta el atardecer, de manera que no saben nada, y aunque los pájaros presumían de que podían contarle muchas cosas, cuando llegaba la hora de contarle algo era extraordinario ver lo poco que sabían de verdad".[597]

Así, Peter jugó a los barcos con un aro que se hundió enseguida, y usó un cubito de la playa como asiento (y casi se queda enganchado dentro), y una pala que halló la empleaba de remo, y, confundiendo un globo con una pelota, lo chutó, y desapareció, y aquel cochecito de bebé, ése no supo que hacer con él.[598]

> "¿Te da lástima Peter Pan porque comete estos errores? Si es así, me parece una tontería de tu parte. Lo que quiero decir es que, por supuesto, uno debe tenerle lástima de vez en cuando, pero tenerle lástima siempre sería impertinencia. Él pensaba que se lo pasaba de rechupete en los Jardines, y pensarlo es casi tan bueno como divertirte realmente. Él jugaba sin cesar, mientras que tú a menudo pierdes el tiempo cambiando de humores, siendo, ahora, un perro rabioso, y luego una begoña [Mary-Annish]. Él no podía ser ninguna de las dos cosas, pero ¿a ti te parece que eso lo hace digno de lástima?
>
> ¡Oh, él estaba contento! [Oh, he was merry!]"[599]

Vino Maimie, y supo de su boca (con los nombres al revés, pero no importaba) los dedales y los besos, y los juegos de "los chicos de verdad" ("real boys").[600]

---

[597] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 15; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 3.

[598] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 15; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 3.

[599] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 15; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 3.

[600] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.

Se ha ido Maimie, y todavía puede Peter ser dichoso:

> "Aunque Peter todavía se acuerda de Maimie está más contento que nunca, y a menudo se siente tan feliz que salta de la cabra y se echa en la hierba a patalear. ¡Oh, se divierte de lo lindo!"[601]

[601] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.

2. l. Demás faenas

2. a. 1. *Anon. A Play.*

En 1903 ensayaba títulos para su obra. ¿*Hada*? O bien ¿*Peter y Wendy*? Cuando, el mes de febrero de 1904, llevó a pasar a máquina la primera versión completa de la obra, ésta se llamaba simplemente "*Anónimo. Obra de Teatro.*" A Campanilla la llamaban "La que anda de Puntillas". La última de las seis escenas ocurre aún en los Jardines de Kensington. Garfio es maestro de escuela, el cocodrilo vive en la Serpentina, salen un Arlequín, una Colombina, payasos...[602]

Anon. A Play. (*Anónimo. Obra de Teatro.*) J. M. Barrie no recordaba, repetía una y otra vez, haber escrito a Peter. Y reconocía que lo había hecho jugando con los Cinco. Presentarla como anónima, o como producto de una colaboración, y sacarla sin título, aportaba al *Peter Pan* una cualidad mítica (y mística), de obra inspirada, revelada.

2. l. 2. La llave del jardín

El pajarillo blanco ganó a Barrie un honor muy particular. Lord Esher, segundo vizconde, conoció a Barrie, y leyó el libro. Deslumbrado, convenció al duque de Cambridge, que gastaba el título de Guarda de los Jardines, para que entregara a J. M. Barrie la llave de los Jardines de Kensington. El autor la recibió, con orgullo y mucha ceremonia, a finales de octubre del año 1903.[603]

[602] Mackail (1941: 352).
[603] Mackail (1941: 349); Dunbar (1972: 138).

2. l. 3. El estreno

Peter Pan, o, el chico que no quería crecer se estrenó el 27 de diciembre de 1904. No hubo sirenas, ni escena en la laguna. "Los chicos perdidos encontraban e identificaban a sus Bellas Madres, y Lirio del Tigre tenía un papel más importante...aunque también más incómodo, pues estaba perdidamente enamorada de Peter."[604] Barrie, de todas maneras, iría corrigiendo su *Peter Pan* durante ensayos y representaciones, temporada tras temporada.

2. l. 4. La novelita

En las navidades de 1906 apareció *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, la novelita extirpada de *El pajarillo blanco*.

2. l. 5. Michael Pan

El mes de abril de 1907 murió Arthur Llewelyn Davies. En agosto Barrie alquiló una casa en Dhivach Lodge, en el condado de Inverness, e invitó a Sylvia y a los chicos. Michael tenía ahora siete años. La saga continuó, y apareció un nuevo personaje, Michael Pan, hermano de Peter...[605]

2. l. 6. Última escena

El 22 de febrero de 1908 se representó una escena última, nueva, escrita sólo para esta vez, y que podemos leer en el capítulo que cierra *Peter y Wendy*. Han pasado veinte años. Peter Pan vuelve a la casa del número 14 de Bloomsbury. En el cuarto de los niños ve a Wendy. Está casada. Tiene una niña en la cuna...[606]

---

[604] Mackail (1941: 364).
[605] Mackail (1941: 399).
[606] Mackail (1941: 401 y 403).

2. l. 7. El telón y la taquilla

Para la temporada de 1909 Barrie diseñó un telón nuevo. En la parte superior se veía el abecedario. Había homenajes a Hans Christian Andersen, Charles Lamb, Robert Louis Stevenson y Lewis Carroll; abajo, en un friso, unos niños llevaban empaladas las cabezas de los piratas. En la entrada, hacía las veces de taquilla una casita de Wendy.

2. l. 8. La novela

El 2 de octubre de 1911 se publicaba la novela de *Peter y Wendy*.

2. l. 9. La estatua

Peter Pan quedará asociado para siempre al Parque el primero de mayo del año 1912. Aquella mañana apareció, a orillas de la laguna de la Serpentina, donde asegura Barrie que solía amarrar el nido que le servía de barca, su estatua. Sir George Frampton la esculpió sobre el modelo de una fotografía que Barrie había hecho a Michael Davies en 1906, cuando el pequeño tenía seis años, disfrazado de Peter Pan. Parte de la gracia se perdió en su traducción al bronce. Barrie lo notó: "*No se ve al diablo que Peter lleva dentro*". Con todo, el genio de Peter Pan, petrificado o no, hace de los Jardines de Kensington un Parque encantado.[607]

2. l. 10. La película

En 1921 Barrie escribió un guión de cine. Una primera película sobre Peter Pan, basada más o menos en el guión, pésima, se estrenó en Londres a finales de 1925.[608] Otras la han seguido.

---

[607] Mackail (1941: 439- 440); Birkin (1980: 202 – 203).
[608] Mackail (1941: 555).

2. l. 11, *El defecto de Peter Pan*

Su secretaria y muy buena amiga Lady Cynthia Asquith iba a sacar en marzo de 1926 su segundo libro de cuentos infantiles, *El Barco del Tesoro*, y pidió a Barrie que escribiera uno. Él escribió un cuento que tituló primero *La verdad sobre Peter Pan* y luego *El defecto de Peter Pan*.[609] La verdad sobre Peter ¿era su falta trágica?

2. l. 12. El *Peter Pan* de teatro, en la estampa

En octubre de 1928 publicaron *Peter Pan*, la obra de teatro.

2. l. 13. La frase censurada

En 1928 se volvió a representar la escena de la laguna, que había dejado de hacerse durante la Primera Guerra Mundial debido a la frase con que termina: "Morir será una aventura gordísima".

2. l. 14. El hospital infantil

En 1929 Barrie cedió los derechos de la obra al hospital infantil de Great Ormond Street.

[609] Rose (1992: 39-40).

VI. Peter Pan,
en sus dos textos principales

1. El País de Nunca (Nunca) Jamás

Los Jardines de Kensington, con la isla que titulaba, son la primera estación de Peter Pan. Pero su territorio final y sin vuelta fue lo que en sus primeros textos llamaban (tartajeando su imposibilidad) "*el País de Nunca, Nunca, Nunca Jamás*" ("*the Never, Never, Never Land*").[610]

Hasta allí se llega uno tomando "la segunda a la derecha y siguiendo luego todo recto hasta la mañana". "Qué dirección tan curiosa."[611] ¿O no?

> "Ése, le había dicho Peter a Wendy, era el camino al País de Nunca Jamás, pero ni siquiera los pájaros, cargados de mapas, y consultándolos en las esquinas de los vientos, podrían haberlo hallado con esas instrucciones. Peter, ¿sabes?, decía lo primero que se le pasaba por la cabeza."[612]

No está, entonces, en ninguna parte. Está en cualquier parte.

En el "mapa de la mente de un niño", mudable y laberíntico, "el País de Nunca Jamás es siempre, más o menos, una isla", con…

> "…arrecifes de coral y naves ligeras en lontananza, y salvajes y solitarias guaridas, y gnomos que por lo general son sastres, y cuevas atravesadas por ríos, y príncipes que tienen seis hermanos mayores, y una cabaña en ruinas, y una pequeña anciana con la nariz en gancho."[613]

[610] Mackail (1941: 316 - 317).
[611] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I; *Peter y Wendy*, cap. 3.
[612] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 4.
[613] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.

Pero otro mundo, otra vida, intenta hacerse sitio en este mapa:

> "Sería un mapa sencillo si eso fuera todo; pero están también el primer día de colegio, la religión, los padres [fathers], el Estanque Redondo, la costura, asesinatos, ahorcamientos, verbos que utilizan el dativo, el día que toca pastel de chocolate, los aparatos de ortodoncia, decir treinta y tres, los tres peniques que recibes por arrancarte el diente solito, etcétera; y, o bien todas estas cosas son parte de la isla, o salen en otro mapa que se transparenta, y todo es bastante confuso, especialmente porque nada permanece en su sitio."[614]

Y no hay un solo País de Nunca Jamás, sino tantos como niños.

> "Naturalmente los Países de Nunca Jamás varían mucho. El de John, por ejemplo, tenía una laguna que sobrevolaban flamencos contra los cuales disparaba su escopeta, mientras que Michael (era muy pequeño) tenía un flamenco que sobrevolaban lagunas. John vivía en una barca vuelta del revés y varada en la arena; Michael, en una tienda apache; Wendy, en una casa que ella misma había hecho cosiendo con gran habilidad hojas de árboles. John no tenía ningún amigo, Michael tenía amigos de noche, y Wendy tenía un lobo doméstico al que sus padres habían abandonado. Sin embargo, todos los Países de Nunca Jamás poseían un parecido familiar, y si los pusieras uno al lado del otro en fila enseguida verías que tienen la misma nariz, etcétera."[615]

Es lugar familiar, es nuestra casa más verdadera. Guiados por el sol…

> "…Wendy, John y Michael se auparon en el aire para avistar la isla por primera vez. Resulta extraño decirlo, pero todos la reconocieron enseguida, y hasta que el miedo los sobrecogió la saludaron no como algo soñado muchas veces que por fin veían, sino como a un viejo amigo con el que se reencontraban al volver a casa para pasar las vacaciones."

[614] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.
[615] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.

La rondaba, sin embargo, algo torcido, que los espanta:

> "De todas las islas deleitables, la del País de Nunca Jamás es la más recogidita y compacta. (…) Cuando juegas a él de día con las sillas y el mantel, no parece nada alarmante, pero en los dos minutos antes de que el sueño te rinda se vuelve casi casi real [very nearly real]. Por eso hay veladores."[616]

> "Naturalmente el País de Nunca Jamás había sido de mentirijillas [make-believe] entonces, pero ahora era real, y no había veladores, y estaba oscureciendo, y ¿dónde estaba Nana?"[617]

Es que no era juguete, sino real.

> "Lo que ves es el País de Nunca Jamás. La has entrevisto antes, a menudo, por lo menos tres cuartos de su territorio, después de que encendían los veladores, y acaso habría tocado tu barquilla de hule sus playas si no te hubieses quedado siempre, en el momento clave, dormido. Me atrevo a decir que te has dejado en él algunas cosas, ésas que luego, por la mañana, no consigues encontrar. Durante el día tú piensas que el País de Nunca Jamás es sólo de mentirijillas [make-believe], y lo es, para los de tu especie, pero éste es el País de Nunca Jamás de verdad."[618]

Parece, no obstante, teatro, y sus criaturas los actores de una compañía que representan sus papeles para Peter Pan, que es a la vez su director y su único público. Las bestias bajan a abrevarse en el río, las sirenas se peinan en las orillas de la laguna, desembarcan los piratas, se arman los pieles rojas…

> "Toda la isla, en resumen, que estaba como adormecida durante la ausencia de Peter, fermenta ahora que han llegado noticias de su regreso, y todas sus criaturas, y todas las cosas, saben que lo pagarán caro si no le dan satisfacción."[619]

---

[616] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.
[617] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 4.
[618] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto II.
[619] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto II.

Sabe el País de Nunca Jamás, y lo visita a menudo, "en sus juegos", el niño. Nosotros, los mayores, lo recordamos aún, vagamente, pero no podemos entrarnos en él, nos faltan los visados que nos identifican como inocentes:

> "En estas playas mágicas los niños, en sus juegos, varan continuamente sus barquillas de hule. También nosotros hemos estado ahí; todavía oímos el ruido de las olas al romper en ellas, pero ya nunca tocaremos sus puertos."[620]

Thrums (valía Kirriemuir), los Jardines de Kensington, el País de Nunca Jamás. Son el edén, el huerto delicioso, *locus amoenus*, el patio de recreo, el cuento del que nos expulsan nada más mordemos el fruto del Árbol de la Ciencia, y del Bien y del Mal. Sólo Peter Pan, porque no descree de su realidad, puede ser en ellos "*un niño pequeño*" ("*a little boy*") eternamente.

[620] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.

2. Orígenes

2. a. Pollo

"Pan, ¿quién, y qué, eres tú?" "Yo soy (…) un polluelo [a little bird] que acaba de romper el huevo."[621] Sólo aquí recuerda Peter el mito de nuestros comienzos que se cuenta en su primer libro.

Pero el Peter corregido conserva perfectas las gracias del niño, y puede volar aún, aún.

Peter Pan enseñaría a Wendy y a sus hermanos a "saltar sobre las espaldas del viento" y volar, así dirían "cosas graciosas a las estrellas". "Digo, ¿cómo lo haces?" "Sólo tienes que pensar en cosas maravillosas y ellas te levantarán en el aire." Sopló sobre ellos "polvo de hadas", sacudieron los hombros, y salieron volando.[622]

2. b. Borradores

La señora Darling hacía "dibujos de bebés sin rostro". Eran sus "conjeturas". Así vinieron al mundo Wendy, John, Michael.[623]

2. c. Teoría de Michael

> Michael [mientras lo meten en la cama]: *Madre, ¿cómo llegaste a conocerme?*
> Sr. Darling: *Un poco menos de ruido ahí.*
> Michael [con solemnidad creciente]: *¿A qué hora nací, madre?*
> Sra. Darling: *A las dos en punto de la madrugada, cariño.*
> Michael: *Oh, madre, espero no haberte despertado.*[624]

---

[621] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena II. Similar en *Peter y Wendy*, cap. 15.
[622] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I; *Peter y Wendy*, cap. 3.
[623] James Matthew Barrie, *Peter Y Wendy*, cap. 1. Similar en *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.
[624] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.

2. d. Nota

Pollitos. Bocetos. Como señala Jacqueline Rose[625] estos "mitos" niegan nuestros orígenes húmedos, nuestra concepción, que nos hiciesen, copulando, un hombre y una mujer. También, los dolores, y las suciedades, del parto.

[625] Rose (1992: 24 y 25).

3. otros *nombres* del *padre*

Conocemos la devoción de James Mathhew Barrie hacia su madre. Escribió *Margaret Ogilvy* para ella, desde ella. Ese extraño libro es como una casa en la que ha querido quedarse a solas con su madre y con su hermana mayor, la buena de Jane Ann. Es cierto que cuenta la desgracia de su hermano David, pero no había otro remedio, pues fue lo que rompió a su madre y mudó su propia suerte. Pero su padre no sale. Su ausencia resulta llamativa, el silencio que lo cubre ruidoso. Apenas un par de frases. En una, con cariño, lo tacha de tacaño (cap. 1). En otra, describiendo el matrimonio de sus progenitores, afirma que se amaron mucho, y dice de David Barrie que fue "un hombre al cual [estaba] muy orgulloso de poder llamar padre" (cap. 2). En otro lugar dijo: "Mi padre perteneció, ciertamente, a la clase de escoceses que yo admiro más."[626] Orgullo, admiración. No tuvo (o se calla) ese amor enfermizo que sintió por su madre, "la heroína" de todos sus relatos.

También faltan los padres en *Tommy el Sentimental*. Son (el de Tommy Sandys, el de Grizel) los guapos del Romancero Nuevo, unos sinvergüenzas. Y no están. La madre de Tommy ha tenido que marcharse de Thrums, su pueblo escocés, y refugiarse en Londres, donde vive una vida inventada. A la madre de Grizel la ha chalado el amor. Es "la Dama Pintada", una medio bruja que vive en las afueras de Thrums dando escándalo.

Ningún Peter Pan echa de menos a su padre. A su madre sí, a ratos, entre aventura y aventura (aunque les haya cerrado la ventana de su cuarto, y no puedan volver). Y todos sueñan con tener una madre (pero que sea irreal, imposible, *la* Wendy; la señora Darling no vale, ella les haría vestirse, ir al colegio, crecer). Sólo saben, de oídas, del señor Darling. Eso es justo lo que no pueden, o no quieren, ser.

[626] Mackail (1941: 32).

4. El Sr. Darling

*****

"¡Un poco menos de ruido ahí!" John y Wendy jugaban a papás y a mamás. Esa frase la aprenderá Peter cuando intente él la máscara.[627]

*****

La *parte* del *padre* que John estaba representando exigía que le importase que su próximo hijo fuese varón.[628]

*****

El sr. Darling "es, en realidad, un buen hombre, como ganapán".

> "En el distrito financiero [the city], donde se pasa el día sentado en un banquillo, pegado a él como un sello de correos, se parece tanto a todos los otros caballeros que se sientan en sus banquillos, que no lo reconoces por el rostro sino por su banquillo, pero en casa el mejor modo de satisfacerlo es decirle que tiene una personalidad única."[629]

*****

La sra. Darling guardaba la sombra de Peter Pan en un cajón de la cómoda, plegadita. Se la enseñó a su marido.

> "No es nadie que yo conozca, pero parece *un gamberro* [*a scoundrel*]. (…) Me atrevería a decir que hay dinero en esto, amor mío. Mañana la llevaré al Museo Británico para que le pongan precio." [630]

Vemos un sr. Darling mezquino y antipático, muy contrario al héroe.

---

[627] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto IV.
[628] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I; *Peter y Wendy*, cap. 2.
[629] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.
[630] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.

*****

Algo cobardica.

"Sé un hombre, Michael." Era que el pequeño no quería tomarse el jarabe. Su madre le prometió que le daría luego una chocolatina. El Sr. Darling protestó: "Mary, no lo mimes." Y se puso como ejemplo: "Cuando yo tenía tu edad, me tomaba la medicina sin murmurar." Luego, sin embargo, no quiso probarla, y se la daba a Nana.[631]

*****

Inseguro, y celoso. El sr. Darling, para demostrar su autoridad, ató a Nana en la perrera. "¿*Soy yo el amo en esta casa*, o es ella?" "*Am I master in this house…?*"[632] Wendy acariciaba a Nana, que lloraba. Su padre dice su querella: "Mímala; a mí nadie me mima. Ah, no. Yo sólo soy el que gana el pan, ¿por qué me iban a mimar? ¿Por qué, por qué, por qué?"[633]

*****

Galán fullero, nunca tuvo el amor entero de su mujer:

Hubo, para ganar a la Sra. Darling, una carrera de pretendientes, y el Sr. Darling cogió un taxi y llegó el primero. "La ganó entera, excepto la caja última y el beso. Nunca supo lo de la caja, y con el tiempo dejó de luchar por el beso."[634]

> "El sr. Darling solía jactarse ante Wendy de que su madre no sólo lo amaba sino que lo respetaba. Era uno de esos hombres profundos que entienden de acciones y valores. Por supuesto, nadie los entiende, pero él parecía entender, y a menudo decía que las acciones estaban altas y los valores bajos de un modo que habría hecho que cualquier mujer lo respetase."[635]

---

[631] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.
[632] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.
[633] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I; *Peter y Wendy*, cap. 2.
[634] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.
[635] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.

*****

Porque, celoso de Nana, la ató en la perrera, perdió a sus hijos. El Sr. Darling se ha impuesto a sí mismo un castigo. Ocupa ahora la caseta del San Bernardo. Metido en ella acude, incluso, a su oficina. "Acaso fuera un gesto quijotesco, pero era magnífico." Así lo han fotografiado, y sale en una postal, cosa que lo llena, en secreto, de orgullo. Su ridícula penitencia y su arrepentimiento redimen al Sr. Darling.[636]

No del todo. Descuida, cuando faltan sus hijos, su centinela:

> "Y cierra la ventana, Mary, querida. Entra corriente." "Oh, George, nunca me pidas que haga eso. La ventana debe quedar siempre abierta para ellos, siempre, siempre."[637]

*****

No es mucho, ni vale para pirata:

En la comedia, cuando los niños vuelven, ven la perrera y, dormido en ella, "un hombre". Wendy reconoce su calva: "¡Es padre!" "¡Sí que es!", dice John. Y Michael, "decepcionado", comenta: "No es tan grande como el pirata que maté."[638]

> "Por supuesto, como hemos visto, era un hombre bastante simple; de hecho, podría haber pasado por muchacho de nuevo si no fuese por la calva."[639]

---

[636] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena I; *Peter y Wendy*, cap. 16.
[637] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena I; *Peter y Wendy*, cap. 16.
[638] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto V, Escena II; *Peter y Wendy*, cap. 17.
[639] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 17.

*****

Ni importaba. El Sr. Darling ha cogido un berrinche, porque lo trataban, "en su propia casa", "como un cero a la izquierda", y no contaban con él a la hora de tomar decisiones como la de adoptar a los Chicos Perdidos.[640]

*****

Peter visitaba ahora a Jane, la hija de Wendy. "La Sra. Darling estaba ahora muerta y olvidada." En cuanto a Nana, "también había fallecido". Vivía aún, en cambio, el Sr. Darling, aunque "ya no le gustaban mucho las escaleras".[641]

[640] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto V, Escena II; *Peter y Wendy*, cap. 17.
[641] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 17.

5. Los *aspectos* de la *madre*

5. a. La madre de Peter Pan

*****

> --¿Dónde vives?
>
> --Coge la segunda a la derecha y luego sigue recto hasta la mañana.
>
> --¡Qué dirección tan curiosa!
>
> Peter supo ahora algo que lo fatigó. Por primera vez cayó en la cuenta de que quizás fuera una dirección curiosa.
>
> --No, no lo es.
>
> --Quiero decir –dijo Wendy con amabilidad, recordando que ella era la anfitriona--, ¿es eso lo que ponen en las cartas?
>
> Él hubiera preferido que ella no mencionase el tema de las cartas.
>
> --Yo no recibo ninguna carta –dijo con desprecio.
>
> --Pero tu madre ¿no recibe cartas?
>
> --*No tengo madre* –dijo.
>
> *No sólo no tenía madre, sino que no tenía el menor deseo de tenerla.* Pensaba que eran unas personas muy sobrevaloradas. Wendy, sin embargo, sintió enseguida que se hallaba en presencia de *una tragedia*.
>
> --¡Oh, Peter, no me extraña que estuvieses llorando --dijo, y bajó de la cama de un salto y se fue corriendo hacia él.
>
> --No estaba llorando por las madres –dijo con notable indignación--. Lloraba porque no consigo que la sombra se me quede pegada. Aparte, no estaba llorando.[642]

La Wendy teatral resume la pérdida del pequeño con una palabra: "*¡Peter!*"[643]

"Don't have a mother…" "No tengo madre." Peter Pan, por ahora, dice su orfandad (la que importa, la de madre) y defiende su indiferencia. No. Esto no se lo dice todavía a Wendy, pero se prefiere así.

---

[642] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 3.
[643] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.

*****

Llevan en el País de Nunca Jamás un tiempo que no pueden calcular. Una noche contaba Wendy otra vez el cuento de su regreso feliz. Peter no pudo más. Lo interrumpió. Dijo su *historia*, que lo corregía.[644]

> "'Si supieseis lo grande que es el amor de una madre', les dijo Wendy triunfalmente, 'no tendrías ningún miedo.' *Había llegado ahora a la parte que Peter odiaba.*"

Era que, mirando en el futuro, se veía Wendy hecha una mujer, y veía a sus hermanos convertidos en unos hombres hechos y derechos, y entraban volando en su antigua habitación por la ventana que su madre había dejado abierta. "Ésa era la *historia*, y ellos estaban tan satisfechos con ella como la bella narradora. Todo tal y como debería ser, ¿ves?"[645]

> "Pero había uno que sabía cosas que ellos no sabían; y cuando Wendy terminó soltó un gruñido hueco.
>
> --¿Qué pasa, Peter?…" [646]
>
> (…)
>
> --Wendy, estás equivocada en lo de las madres.
>
> Todos Hicieron corro a su alrededor, y con una candidez admirable les contó lo que hasta entonces les había ocultado.
>
> --Hace mucho tiempo –dijo--, yo creía, igual que vosotros, que mi madre siempre dejaría la ventana abierta para mí; así que pasé lunas y lunas y lunas lejos de ella, y luego regresé volando; pero habían puesto barrotes en la ventana, porque mi madre me había olvidado por completo, y había otro niño pequeño durmiendo en mi cama.
>
> *Yo no estoy seguro de que esto sea verdad, pero Peter sí pensaba que lo era*, y esto los asustó.

[644] Traigo sólo la versión de la novela, más rica en matices.
[645] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 11.
[646] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 11.

--¿Estás seguro de que las madres son así?

--Sí.

Así que ésta era la verdad sobre las madres. ¡Sapos!

Por si acaso, más valía andarse con cuidado; y nadie sabe tan deprisa como un niño cuándo ha llegado el momento de rendirse.

--Wendy, vámonos a casa –le pidieron a la vez John y Michael, llorando.

--Sí –dijo ella, abrazándolos con fuerza.

(…)

--En seguida –replicó Wendy, muy resuelta, porque le había sobrevenido una idea terrible--. Puede que mamá esté ya de medio luto por nosotros.[647]

Aunque los niños de su corro la creen verdadera, el autor duda de la versión de Peter Pan. No podía ser. Y nos tranquiliza con el ejemplo, que hace universal, de la Sra. Darling. La Sra. Darling no cerraría nunca la ventana de la habitación de los niños.

"Conque Peter estaba equivocado respecto a las madres; de hecho, no hay ningún otro tema sobre el cual esté, seguramente, más equivocado."[648]

*****

Compadecido, Peter Pan dejará que Wendy vuelva a casa.

Peter: [Se ve poseído por un sentimiento curioso.] *Vamos, Campanilla: no queremos ninguna madre tonta.* [*…we don't want any silly mothers*]. [Abre la ventana y salen volando por ella.][649]

[647] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 11.
[648] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena II.
[649] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena II.

*****

Wendy se iba.

--Coge tus cosas, Peter –exclamó, temblando.

--No –respondió él, fingiendo indeferencia--. Yo no voy contigo, Wendy.

--Sí, Peter.

--No.

Para manifestar que su partida no le iba a afectar, se puso a dar saltitos por la habitación, mientras tocaba alegremente su despiadado caramillo. Ella tuvo que correr detrás de él, cosa poco decorosa.

--Para encontrar a tu madre –lo tentaba.

Ahora, si Peter tuvo alguna vez una madre, ya no la echaba de menos. Podía apañárselas muy bien sin una. Había meditado sobre ellas, y recordaba sólo sus puntos peores.

--No, no –dijo a Wendy decisivamente--. Puede que dijera que soy mayor, y yo sólo quiero ser un niño pequeño y divertirme.

--Pero, Peter…

--No.[650]

5. b. Lo de los Chicos Perdidos

Wendy: *Y ahora ¿dónde vives?*

Peter: *Con los chicos perdidos.*

Wendy: *¿Quiénes son?*

Peter: *Son los niños que se caen de sus cochecitos mientras sus nanas están mirando para otro lado. Si no los reclaman en siete días los envían muy lejos, al País de Nunca Jamás. Yo soy su capitán.*

Wendy: *Tiene que ser divertidísimo.*

Peter [con astucia]: *Sí, pero nos sentimos bastante solos. ¿Ves, Wendy? Es que no tenemos compañía femenina.*

Wendy: *¿No hay ninguna niña allí?*

Peter: *Oh, no. Tú sabes que las chicas son demasiado listas para caerse de sus cochecitos.*[651]

[650] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 11.

[651] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto I. También en *Peter y Wendy*, cap. 3.

¿Eran los Chicos Perdidos felices en el País de Nunca Jamás?

> "Sólo en ausencia de Peter podían hablar de sus madres, pues él tenía prohibido el tema, por parecerle tonto."[652]

Quieren saber de Peter, cuando vuelva, más cosas de la Cenicienta.

> Pito: *Contemplo la suerte de la Cenicienta con una ansiedad insoportable. ¿Veis? Como no sé nada de mi madre, me gusta pensar que se parecía mucho a la Cenicienta.*
> [Esto es recibido con bufa y befa.]
> Plumín: *Todo lo que yo recuerdo de mi madre es que le decía constantemente a padre, '¡Oh, cómo me gustaría tener mi propia chequera!' Yo no sé lo que es una chequera, pero me encantaría regalarle una a mi madre.*
> Unpoquito [como de costumbre]: *Mi madre me quería más a mí que a vosotros las vuestras.* [Motín.] *Oh, sí, era así. Peter tuvo que inventarse vuestros nombres, pero mi madre había apuntado mi nombre en el babero que llevaba cuando me perdí. 'Unpoquito Sucio', decía: ése es mi nombre.*
> [Caen sobre él con pugnacidad; no es que sus madres les preocupen en realidad, pues ahora son tan importantes para ellos como un trocito de hilo…][653]

A pesar de tenerlas medio olvidadas acababan peleándose por ellas, como si se tratase de sus damas.

Cuando Wendy ordena su partida, que será inmediata, aquella misma noche, los Niños Perdidos se miran "perplejos" ("bewildered").

> "Ellos sabían, en el fondo de lo que llamaban sus corazones, que uno puede apañarse muy bien sin una madre, y que son sólo las madres las que creen que no es así."[654]

---

[652] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 5.
[653] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto II.
[654] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 11.

Pero se iba Wendy, dejándolos otra vez huérfanos. Movidos por el pánico de perderla, "los chicos perdidos habían avanzado hacia ella amenazadoramente". Sería mucho peor ahora que antes de conocerla. No dejarían que se fuese. Sería su cautiva. Le echarían hierros. Ella buscó el socorro de Pito.

> --Yo soy sólo Pito –dijo--, y nadie me hace caso. Pero al primero que no se comporte con Wendy como un caballero inglés le haré sangre, mucha sangre.[655]

Wendy, entonces, encontró la solución. Miro, primero, en la novela, y luego en los teatros.

> "Mientras tanto los chicos contemplaban con enorme tristeza a Wendy, equipada ahora, con John y con Michael, para el viaje. Se sentían descorazonados, no sólo porque estuvieran a punto de perderla, sino también porque les parecía que se iba a hacer algo bonito a lo que no habían sido invitados. Era la novedad, la llamada de costumbre.
>
> Atribuyéndoles unos sentimientos más nobles, Wendy se derritió…"[656]

> Wendy [tiembla ahora que la hora de la partida ha llegado] *Queridos, si venís todos conmigo, estoy casi segura de que puedo hacer que mi padre y mi madre os adopten.*
>
> [Oír esto los alegra, no porque quieran tener padres, sino porque la búsqueda de la novedad es su religión.]
>
> Plumín: *Pero ¿no pensarán que somos un montón?*
>
> Wendy [que calcula con rapidez]: *Oh, no, sólo significará poner unas pocas camas en el salón; los primeros jueves de cada mes podemos esconderlas detrás de unos biombos.*
>
> [Todo depende de Peter.]
>
> Todos: *Peter, ¿podemos ir?*
>
> Peter [lo dice despreocupadamente, mientras da el toque final a su caramillo]: *Bueno.*

[655] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 11.
[656] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 11.

Peter no irá.

> Peter [Hace con su caramillo más ruido que nunca]: *Yo sólo quiero ser siempre un niño pequeño y divertirme.*
> [Hay un miedo general: quizás estén cometiendo la mayor equivocación de sus vidas.]
> *Ahora, no quiero cumplidos ni lloriqueos.* [Con un cinismo terrible.] *¡Y espero que os gusten vuestras madres!*[657]

Y ¿qué fue de ellos?

Sólo en la primera versión de la obra de teatro los Niños Perdidos "encontraron e identificaron a sus Bellas Madres".[658]

La novela lo relata más despacio:

> "Espero que queráis saber lo que fue de los otros chicos. Estaban esperando abajo, para dar tiempo a Wendy a que explicase su caso, y cuando contaron quinientos subieron. Subieron por las escaleras, pues pensaron que darían así una mejor impresión. Se quedaron plantados, uno detrás de otro, delante de la Sra. Wendy, con los sombreros en la mano, y deseando no llevar puestos aquellos trajes de pirata. No dijeron nada, pero con los ojos le pidieron que se quedara con ellos. Deberían haber mirado también al Sr. Darling, pero se olvidaron de él.
>
> Por supuesto la Sra. Darling dijo enseguida que se quedaría con ellos, pero el Sr. Darling parecía deprimido, y vieron que consideraba que seis niños eran muchos.
>
> --Veo –le dijo a Wendy— que no haces las cosas a medias.
>
> Los mellizos pensaron que este comentario, lleno de resentimiento, iba dirigido a ellos.
>
> El Mellizo Primero era el orgulloso, y preguntó, poniéndose colorado:
>
> --¿Le parece a usted que somos demasiados, señor? Porque, si fuera así, nosotros podemos irnos.
>
> --¡Padre! –exclamó Wendy con escándalo.

[657] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto IV.
[658] Mackail (1941: 364).

Pero todavía iba el Sr. Darling nublado. Sabía que se estaba portando mal, pero no podía evitarlo.

--Podríamos doblarnos por la mitad para acostarnos –dijo Plumín.

--Y yo misma les corto el pelo –dijo Wendy.

--¡George! –exclamó la Sra. Darling, dolida al ver que su amado se mostraba bajo una luz tan poco favorecedora.

Entonces el Sr. Darling rompió a llorar, y asomó la verdad. Estaba tan contento de quedarse con los niños como ella, dijo, pero creía que deberían haber pedido también su consentimiento, en lugar de tratarlo como un cero a la izquierda en su propia casa.

--Yo no creo que él sea un cero a la izquierda –exclamó Pito al instante--. ¿Tú crees que es un cero a la izquierda, Rizos?

--No. ¿Tú crees que es un cero a la izquierda, Unpoquito?

--No, no. Mellizos, vosotros, ¿qué pensáis?

Resultó que ninguno de ellos pensaba que fuera un cero a la izquierda, y él quedó absurdamente agradecido, y dijo que encontraría lugar para todos ellos en el salón si cabían.

--Cabremos, señor –le aseguraron.

--En ese caso seguid a vuestro caudillo [follow the leader] –exclamó alegremente--. Ah, y cuidado, que no estoy seguro de que tengamos un salón, pero fingimos que lo tenemos, y es como si lo tuviéramos. ¡Hale hop!

Se puso entonces a bailar por toda la casa, y todos gritaban, '¡Hale hop!', y bailaban detrás de él, buscando el salón, y he olvidado si lo encontraron o no, pero en cualquier caso encontraron rincones, y cupieron.[659]

En la obra de teatro los chicos perdidos entran en casa…

"…cogiéndose alegremente de los faldones de su chaqueta. Así que podemos sacar la conclusión de que Wendy les ha dicho que esperen fuera hasta que explique su situación a su madre, la cual ha enviado luego al Sr. Darling abajo para comunicarles que los han adoptado."[660]

Y hay una variación. Entran los Chicos Perdidos en la casa de los Darling, no, todos no, todos menos uno, en el follón han dejado a Unpoquito fuera.

---

[659] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 17.
[660] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto V, Escena II.

"Por suerte Liza [la criada] lo encuentra.

> Liza: *¿Qué pasa, chico?*
> Unpoquito: *Todos tienen madre menos yo.*
> Liza [retrocediendo]: *¿Te llamas Unpoquito?*
> Unpoquito: *Sí, señora.*
> Liza: *Entonces soy yo tu madre.*
> Unpoquito: *¿Cómo lo sabe?*
> Liza [criatura bondadosa]: *Lo siento en mis huesos.*[661]

5. c. La Sra. Darling

> "El favorito de unos es Peter, y Wendy es la favorita de otros, pero mi favorita es ella [la Sra. Darling]."[662]

*****

La Sra. Darling "es la dama más adorable de Bloomsbury, con una boca dulce y guasona".[663]

> "Era una dama encantadora, con una mente romántica y una boca ¡tan dulce y guasona! Su mente romántica se parecía a las diminutas cajas, una dentro de la otra, que vienen del misterioso Oriente, y que, por muchas que descubras, siempre hay una más; y su boca dulce y guasona guardaba un beso que Wendy no pudo conseguir nunca, aunque allí estaba, perfectamente visible en la esquina derecha."[664]

Esa "boca dulce y burlona" ("sweet mocking mouth") se coñeaba ¿de qué?

*****

Sabemos cómo la conquistó, adelantando a sus rivales, el Sr. Darling. Fue la "perfecta casada", y cumplía, administrando el hogar con cuidado:

---

[661] "Some like Peter best and some like Wendy best, but I like her best." James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto V, Escena II.
[662] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 16.
[663] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.
[664] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.

> "La sra. Darling se casó de blanco, y al principio llevaba las cuentas perfectamente, casi con alegría, como si se tratase de un juego, y no dejaba de anotar en ellas ni la hoja de una col de Bruselas…"

Pero le faltaba algo:

> "…pero poco a poco comenzaron a faltar coles enteras, y en su lugar había dibujos de bebés sin rostro. Los dibujaba cuando debería haber estado haciendo sumas. Eran las conjeturas de la sra. Darling.
>
> Wendy vino primero, luego John, luego Michael."[665]

*****

Hizo luego, con su vestido de novia (ya no tenía uso), los cobertores de las camas de los niños.[666] La Sra. Darling "va de cama en cama, según su costumbre, arropándolos y tarareando una nana".[667]

Dice el autor su oficio principal, que es el de todas las madres:

> "La sra. Darling oyó hablar por primera vez de Peter cuando aseaba las mentes de sus hijos. Es la costumbre nocturna de toda buena madre, una vez que sus hijos están dormidos, registrar sus mentes y dejarlo todo ordenado para la mañana siguiente, volviendo a colocar en su sitio los numerosos artículos que se han desperdigado durante el día. (…) Es un poco como ordenar cajones. Supongo que podrías verla de rodillas, estudiando divertida algunos de tus contenidos, preguntándose dónde diablos habrás recogido eso, haciendo descubrimientos dulces y no tan dulces, acercándose esto a su mejilla como si se tratara de algo tan lindo como un gatito, y apartando aquello de la vista a toda prisa. Cuando te despiertas por la mañana, las travesuras y las malas pasiones con las cuales te habías ido a la cama están plegaditas y colocadas en el fondo de tu mente, y en

[665] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1. Similar en *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.
[666] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.
[667] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.

> la parte superior, bien aireadas, ha dejado tus pensamientos más bonitos, listos para que te los pongas."[668]

*****

En la cabecera de cada una de las camas de los niños hay "una casa de porcelana, del tamaño del nido de un pardillo, con una lámpara de noche".[669] Y esas lámparas de noche son (con esto asegura el sueño de sus pequeños), dice la Sra. Darling, "los ojos que una madre deja atrás para guardar a sus hijos".[670] No bastaron. Y el Sr. Darling, despechado, había encerrado a Nana, el San Bernardo, en la perrera. Sus hijos se le fueron.

*****

> "La vieja habitación de los niños aparece de nuevo. Todo está exactamente igual que al principio de la comedia, excepto que falta la perrera y la ventana está abierta de par en par."

La Sra. Darling duerme "en una silla, cerca de la ventana, los ojos cansados de registrar los cielos".

> Sra. Darling [se despierta sobresaltada, como si le hubiésemos dicho, en susurros, que sus críos vuelven.]: *Veo que has encendido sus lámparas de noche otra vez, Nana. Me conmueve verte hacer eso una noche detrás de otra. Pero ellos no volverán nunca.*[671]

*****

Peter Pan ha entrado en la habitación de los niños, con Campanilla, le manda que cierre la ventana, deprisa, que eche el pestillo. "'Ahora, cuando Wendy venga, pensará que su madre ha echado el pestillo para que no entre, y tendrá que volver conmigo.' [Campanilla se enfurruña.]" Ahí oye tocar el piano. "'¡Es la madre de Wendy! (…) Es una señora guapa, pero no tan guapa como mi madre.' [Esto es pura conjetura.]" Ve entonces sus lágrimas, decía, entre sollozos, Wendy, Wendy, Wendy.

---

[668] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1. Similar en James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.
[669] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.
[670] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I; *Peter y Wendy*, cap. 2.
[671] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena II.

Peter: *Quiere que abra el pestillo de la ventana. No lo haré. Quiere muchísimo a Wendy. Yo también la quiero. ¡Pues los dos no podemos tenerla, señora!* [Se ve poseído por un sentimiento curioso.*] Vamos, Campanilla: no queremos ninguna madre tonta.* [Abre la ventana y salen volando por ella.]"[672]

Doy ahora la versión de la novela.

"Todas las camas están oreadas, y nunca sale de casa, y, observa, la ventana está abierta."[673]

Peter y Campanilla se les adelantaron, y espiaron a la señora Darling.

> "--Es la madre de Wendy. Es una señora muy guapa, pero no tan guapa como mi madre. Tiene la boca llena de dedales, pero mi madre tenía más en la suya.
>
> Por supuesto él no sabía absolutamente nada de su madre, pero a veces presumía."[674]

Estudió sus lágrimas.

> "—Quiere muchísimo a Wendy –se dijo--. Y se enfadó con ella por no ver que no podía tener a Wendy.
>
> La razón era muy simple:
>
> --Yo también la quiero. No podemos tenerla los dos, señora.
>
> Pero la señora no se conformaba, y él era infeliz. Evitó mirarla, pero ni aún así lo dejó en paz. Se puso a dar saltitos, hizo caras graciosas, pero cuando paraba era como si ella estuviese dentro de él, llamando a su puerta.
>
> --Oh, vale –dijo por fin, y se le hizo un nudo en la garganta. Luego quitó el pestillo de la ventana--. Vamos, Campanilla –dijo llorando, haciendo amarga mofa de las leyes de la naturaleza--, a nosotros no nos hace falta ninguna madre, son unas bobas --Y se fue volando."[675]

---

[672] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena II.
[673] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 16.
[674] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 16.
[675] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 16.

5. d. Wendy, de mamá

Jugando a papás y a mamás (1)

Wendy aprende muy pronto su *parte*, como juego, como teatro:

John [histriónicamente]: *Estamos representando una comedia: jugamos a que somos tú y padre.* [Imita al único padre que ha notado de manera especial.] *Un poco menos de ruido ahí.*
Wendy: *Ahora finjamos [Now let us pretend] que tenemos un bebé.*
John [con amabilidad]: *Me alegra informarle, Sra. Darling, de que es usted ahora madre.* [Wendy se deja llevar por el éxtasis.] *Te has saltado lo principal: no has preguntado, '¿chico o chica?'*
Wendy: *Estoy tan contenta de tener un hijo que eso no me importa.*
John [abrumadoramente]. *Ésa es precisamente la diferencia entre los caballeros y las damas. Ahora, dime.*
Wendy: *Me alegra darle la noticia, Sr. Darling, de que es usted ahora padre.*
John: *¿Chico o chica?*
Wendy [presentándose]: *Chica.*
John: *¡Bah!*
Wendy: *Eres horrible.*
John: *Continúa.*
Wendy: *Me alegra darle la noticia, Sr. Darling, de que es de nuevo padre.*
John: *¿Chico o chica?*
Wendy: *Chico.* [John se ilumina.] *Mamá, es odioso.* [Michael sale del cuarto de baño con el viejo pijama de John y terminando de secarse la cara con la toalla.]

Michael [poniéndose ancho]: *Ahora, John, tenme a mí.*
John: *No queremos más niños.*
Michael [encogiéndose]: *Y yo ¿no voy a nacer?*
John: *Dos son suficiente.*
Micheal [zalamero]: *Venga, John…chico, John.* [Horrorizado.] *Nadie me quiere.*
Sra. Darling: *Yo sí.*
Michael [con un destello de esperanza]: *¿Chico o chica?*
Sra. Darling [con una de esas felices ideas tan suyas]: *Chico.* [Triunfo de Michael; John queda descompuesto.] [676]

Sus labores

La pequeña Wendy sabía sus labores.

*

Había hojas de árboles por el suelo de la habitación.

--¡Estoy segura de que ha sido ese Peter otra vez!
--¿Qué quieres decir, Wendy?
--Ha sido malo [naughty]. ¡Mira que no barrer! –dijo Wendy, suspirando. Era una niña aseada. [She was a tidy child.] [677]

*

Peter no sabía qué hacer con su sombra. Wendy lo observaba con escándalo, y divertida.

"'Yo te la coseré, hombrecito mío [my little man]', dijo, aunque era tan alto como ella, y sacó su costurero [her *housewife*] y cosió la sombra al pie de Peter."

Eso hizo, y parecía bien puesta…

"…aunque seguía algo arrugada. 'Tal vez debería haberla planchado', dijo Wendy, pensativa, pero Peter, chicote, contemplaba las apariencias con indiferencia."[678]

---

[676] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I. Similar en *Peter y Wendy*, cap. 3.
[677] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.
[678] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 3. Similar en *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.

Con eso se lo apropiaba. Pero ¿decía al hijo, o al marido?

Seducción de Wendy

Dice Wendy a Peter el final de la Cenicienta.

> Wendy: *¿Adónde vas?*
> Peter [ya iba hacia la ventana]: *A contárselo a los otros chicos.*
> Wendy: *No te vayas, Peter. Yo conozco un montón de historias. ¡Las historias que podría contarles a los chicos!*
> (…)
> [¡Cómo le gustaría a Peter arrancarle esas historias! Ahora él es peligroso.]

Tentó Peter a Wendy con el País de Nunca Jamás, con sus hadas y sus sirenas de colas larguísimas, y prometiéndole que le enseñaría a volar, y "dirían cosas graciosas a las estrellas", pero para ganarla del todo le dijo que ella podría contarles cuentos a John y Michael, a él y a los Niños Perdidos, y podría arroparlos antes de dormir, y remendar su ropa, y hacerles bolsillos… "Ninguno de nosotros tenemos bolsillos." "Wendy, ¡cómo te íbamos a respetar!"[679]

Madre de todos los niños perdidos en el País de Nunca Jamás

"*The* Wendy": "*la* Wendy": así, con enorme tino, con el artículo con que se determina a los seres misteriosos, monstruosos, llamaron a esa criatura extraña los Niños Perdidos. Engañado por Campanilla, Pito la había derribado con una flecha. Y veían ahora que no era pájaro, sino "dama".

> Plumín [habría preferido que fuera pájaro]: *Y Pito la ha matado.*
> Rizos: *Ahora veo que Peter la traía para nosotros.*
> [Se preguntan con qué objeto.]
> Mellizo Segundo: *¿Para que cuidase de nosotros?* [Pero lo ha dicho, sin duda, para distraer la atención.]

[679] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto I; *Peter y Wendy*, cap. 3.

Todos [aunque todos, sin excepción, habían querido dispararle]: *¡Oh, Pito!*

Pito [tragando saliva]: *La he matado yo. Cuando en sueños me venía alguna dama yo le decía, 'Madre, bonita', y cuando ha venido de verdad va y le disparo una flecha.*

En efecto, Peter Pan, que no sabe todavía lo que ha ocurrido, confirma sus hipótesis: "¡Grandes noticias, chicos, por fin he traído *una madre para todos nosotros*!"

Pero el dedal (el beso) que Peter le había regalado, y que llevaba colgado en el pecho, salvó a Wendy. Mientras Wendy se finge dormida, construyen una casita de cuento, a su alrededor, siguiendo sus alucinadas instrucciones, que fuera la más pequeña del mundo, con las paredes rojas y el tejado verde, de musgo, y ventanas alegres, y rosales cercándola, y bebés asomándose…

Llama Peter a la puerta, y abre Wendy. "Es evidente que ha estado aseándolo todo un poco. Le sorprende bastante descubrir que tiene nueve hijos." Todos los chicos se ponen de rodillas delante de ella. "*¡Doña Wendy, sea usted nuestra madre!*"

Wendy [para no abaratar el gesto]: *¿Yo? No sé si debo. Claro que será fascinante, pero, ¿no veis que soy sólo una niña pequeña? Me falta experiencia.*

Todos: *Eso no importa. Lo que necesitamos es una persona buena y maternal.*

Wendy: *Ah, entonces me parece que eso es justo lo que yo soy.*

Todos: *Sí, sí, nos dimos cuenta en seguida.*

Wendy: *Muy bien, lo haré lo mejor que pueda. [Están tan contentos que se ponen a bailar con mucho alboroto alrededor de la casita, y ella ve que debe mostrarse con ella firme a la vez que amable.] Entrad en seguida, traviesos, estoy segura de que tenéis los pies mojados. Y antes de meteros en la cama tengo tiempo justo para terminar de contaros el cuento de la Cenicienta.*[680]

[680] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto II; *Peter y Wendy*, cap. 6.

Les sirve de mesa una tabla que colocan sobre el tronco de un árbol que tienen que recortar diariamente, y usan como asientos calabazas o setas gigantes. Wendy tiene la colada de una cuerda que hay frente a la chimenea. Wendy pasa muchas horas ocupada en la cocina, haciendo comiditas que son o no de mentirijillas. Como la sala es tan pequeña, levantan la cama y la apoyan contra la pared, y la bajan a las seis y media de la tarde. Todos los chicos, salvo Michael, duermen en ella, "como sardinas en lata".

> "Todos los chicos, excepto Peter, están aquí, y Wendy ocupa la cabecera de la mesa, y sonríe complacida ante sus cautivadoras maneras, aunque hace lo posible al mismo tiempo por procurar que cumplan con las reglas de las-manos-fuera-de-la-mesa, dos-no-hablan-a-la-vez, etcétera. Lleva un vestido del bosque romántico, que ha cosido ella misma, y moras rojas en el pelo que realzan el color natural de su rostro, como bien sabe… (…) Los chicos llevan los trajes pintorescos que les ha diseñado, y si no les sientan bien la culpa no es suya sino de ellos, pues se están poniendo constantemente las cosas de los otros, eso cuando se ponen algo. Michael está en una cuna, junto a la pared. El Mellizo Primero lleva orejas de burro, otra invención de Wendy, aunque no obtiene el propósito que ella deseaba, pues todo el mundo quiere ser el asno."

Michael protesta:

> Michael: *Wendy, soy demasiado grande para una cuna.*
> Wendy: *Eres el más pequeño, y ¡es tan bonito tener una cuna en casa! Los demás podéis recoger los platos.* [Se sienta en una calabaza, junto al fuego, y se pone a hacer lo que la suele ocupar todas las noches, remendar.] *¡Todos los talones con patatas!* [Los chicos recogen en un santiamén, lavan platos que no tienen y los colocan en armarios que no hay.[681]

De todos modos inquietaba a Wendy el hecho de que John "recordase a sus padres de una forma vaga, como a personas a las que había conocido alguna vez", y que "Michael estuviese dispuesto a creer que ella era verdaderamente su madre".[682]

---

[681] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto IV.
[682] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 7.

Peter y Wendy jugaban a *papás y mamás* de aquel follón de niños desviados, hacían las cabezas de aquel "hogar feliz", imposible.[683]

Madre de los piratas

"La *partida* [El *juego*] ha terminado. ¡Esos chicos han encontrado una madre!"[684] Garfio, tocado por una "profunda melancolía", entiende que la presencia de la *madre* en el País de Nunca Jamás traerá su final catastrófico.

> Compinche […]: *Capitán, ¿no podríamos raptar a la madre de esos chicos y hacer que sea nuestra madre?*
> Garfio: *¡Voto a la obesidad y a los juanetes! ¡Un plan magnífico! Nos apoderaremos de los niños, pasearán la tabla, y Wendy será nuestra madre!*[685]

En eso se les fue la suerte, en robar a Wendy para mamá.

Capturaron a los de la pandilla de Peter. Garfio dio a Wendy "un tratamiento diferente".

> "La saludó con su sombrero con irónica cortesía y, ofreciéndole el brazo, la acompañó hasta el lugar donde los piratas estaban amordazando a los niños. Lo hizo con tales aires, se mostró tan *distingué*, que ella, fascinada, no supo pedir ayuda. Era sólo una niña pequeña.
>
> Puede que se nos acuse de chivatos por divulgar que por un momento quedó encantada [entranced] por Garfio…"[686]

[683] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto IV; *Peter y Wendy*, cap. 10.
[684] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto IV; *Peter y Wendy*, cap. 8.
[685] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto III.
[686] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 13.

Subieron a Wendy al barco pirata.

> "Para los chicos había al menos algún glamour en la vocación de pirata; pero todo lo que ella veía era que nadie había pasado la fregona por la nave en años."[687]

Los piratas no sabían las madres.

> --¿Qué es una madre? –preguntó Compinche, el ignorante.
>
> Wendy oyó esto con tanto escándalo que exclamó, '¡No lo sabe!', y siempre, desde entonces, se dijo que si pudiera tener un pirata doméstico sería Compinche.[688]

Acaso pensó un momento Wendy ahijar también a los piratas.

No pudo ser. Serían los niños "sujetos" perfectos del Rey. "Eso sella su destino. Traed a su madre. Preparad el tablón." Enteraron a Wendy de que iban a morir.

> --Silencio todos --mandó Garfio recreándose en el patetismo de la escena --Escuchemos las últimas palabras que les dice a sus hijos.
>
> En este momento Wendy se mostró magnífica.
>
> --Éstas son mis últimas palabras, queridos chicos –dijo con firmeza--. Creo que tengo un mensaje para vosotros de parte de *vuestras verdaderas madres*, y es éste: 'Esperamos que nuestros hijos mueran como caballeros ingleses.'
>
> Hasta los piratas quedaron sobrecogidos, y Pito exclamó histéricamente:
>
> --Yo voy a hacer lo que mi madre espera de mí. ¿Y tú, Plumín?
>
> --Lo que mi madre espera de mí. Y tú, Mellizo, ¿qué vas a hacer?
>
> --Lo que mi madre espera de mí. Y tú, John, ¿qué…?

[687] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 14.
[688] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto III; *Peter y Wendy*, cap. 8.

Pero Garfio había recuperado la voz.

--Atadla –gritó.

Fue Compinche quien la ató al mástil.

--Mira, caramelito –le susurró--, te salvaré si prometes que serás mi madre.

Pero ni siquiera a Compinche podía ella hacer una promesa así.

--Casi prefiriría no tener ningún hijo –dijo con desdén.[689]

Dudas de sus hermanos

Wendy sabía que era juego nada más.

Michael: *¿Quién es esa dama?*
John: *¡Chitón! Es madre.*
Michael: *Entonces, ¿tú no eres en realidad nuestra madre, Wendy?*
Wendy [con convicción]: *¡Ay, es hora de volver!*[690]

Limpieza de primavera

Peter Pan se despedía de Wendy. Regresaba al País de Nunca Jamás.

Wendy: *Estarás muy solo por las noches, Peter.*
Peter: *Tendré a Campanilla.*
Wendy [vuela hacia la ventana]: *Madre, ¿puedo ir?*
Sra. Darling [sujetándola para siempre]: *Desde luego que no. Te tengo otra vez en casa, y pienso hacer que te quedes aquí.*
Wendy: *Pero él ¡necesita tanto una madre! [But he does so need a mother.]*
Sra. Darling: *Lo mismo que tú, amor mío.*
Peter: *Oh, vale.*
Sra. Darling [con magnanimidad]: *Pero, Peter, dejaré que vaya contigo una vez al año, una semana, para que te haga la limpieza de primavera.*

[689] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 14.
[690] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto V, Escena II. Similar en *Peter y Wendy*, cap. 16.

> [Wendy queda contentísima, pero Peter, que no tiene la menor idea de lo que significa la limieza de primavera, hace un despreocupado gesto de agradecimiento.][691]

Maimie y Wendy, madres imperfectas de Peter

> --…¡Oh, Maimie –dijo arrobado-- ¿sabes por qué te quiero? Porque eres como un bonito nido.
>
> De alguna manera estas palabras la desasosegaron.[692]

Peter Pan "desapreciaba [despised] a todas las madres excepto a Wendy".[693]

Peter Pan buscó en Maimie y en Wendy a sus madres ideales. Ellas le harían de nido, y no les importaría que él no creciese jamás. Tampoco pudo ser. Wendy "era sólo una niña pequeña".[694] Maimie también.

---

[691] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto V, Escena II. Similar en *Peter y Wendy*, cap. 17.
[692] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.
[693] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 7.
[694] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 13.

6. To grow up or not to grow up, yeah, there's the rub

> Crecer significa "aumentarse, venir a ser mayor, agrandarse" (*Aut.*).
>
> Mayor "se llama (…) el sujeto que tiene la edad determinada por las leyes para salir de tutela" (*Aut.*).

*****

"All children, except one, grow up."[695] "Todos los niños, excepto uno, se hacen mayores." Crecen, digo.

*****

Para resumir desde él a su héroe, James Matthew Barrie dio a su tragicomedia famosa el título de *Peter Pan, o El chico que no quería crecer* (*Peter Pan or The Boy Who Would Not Grow Up*).

*****

Era su primer día en el mundo, o el séptimo, cuando Peter Pan "se zafó de ser humano [he escaped from being human]", "huyó por la ventana y regresó volando a los Jardines de Kensington"[696], donde vivió "mucho, mucho tiempo entre las hadas"[697].

> --Fue porque oí a padre y a madre hablando de lo que yo tenía que ser [what I was to be] cuando me hiciera un hombre –estaba ahora extraordinariamente agitado--. Yo no quiero ser un hombre nunca –dijo, con pasión--. Yo quiero ser siempre un niño pequeño [a little boy], y divertirme.[698]

---

[695] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.
[696] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.
[697] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 3.
[698] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 3. Similar en *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.

Wendy se vuelve a casa. Peter no iría. Y repitió su razón: "Yo sólo quiero ser siempre un niño pequeño y divertirme."[699] Luego, cuando la Sra. Darling intenta adoptarlo, Peter recela:

> Peter: *¿Me enviaría usted al colegio?*
> Sra. Darling [complaciente]: *Sí.*
> Peter: *¿Y después a una oficina?*
> Sra. Darling: *Supongo que sí.*
> Peter: *¿Y pronto tendría que ser un hombre?*
> Sra. Darling: *Muy pronto.*
> Peter [con pasión]: *A mí nadie me va a coger, señora, y hacerme un hombre. Yo quiero ser siempre un niño pequeño y divertirme.* [Eso es tal vez lo que él piensa, pero es sólo su mayor fingimiento.][700]

Crecer es ser primero hijo, luego marido y padre. Pero es mucho más. Hacerse hombre (hacer al *hombre*) significa ir al colegio, y a una oficina, y todos esos horrores que Peter enumera.

Peter Pan es un héroe. Dice empecinadamente "*adiós a todo eso*", se niega a jugar "a papás y mamás", no se someterá a Dios, ni a la patria, ni a la gramática, ni a los dentistas, ni a la violencia ("asesinatos, ahorcamientos") real, no de mentirijillas, que gobierna el mundo, todo lo que se transparenta en el mapa de la mente de los niños ordinarios por debajo del País de Nunca Jamás.[701]

Ahora bien, su autor ha escrito una acotación que lo corrige: "Eso es tal vez lo que él piensa, pero es sólo su mayor *fingimiento*[his greatest *pretend*]."[702]

---

[699] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto IV. Similar en *Peter y Wendy*, cap. 11.
[700] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena II. Similar en *Peter y Wendy*, cap. 17.
[701] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.
[702] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena II. Similar en *Peter y Wendy*, cap. 17.

Una nota, tomada en la primavera del año 1903, daba ya la esencia de Peter Pan: "*Obra de teatro. 'El Chico Feliz'. Un chico que no puede crecer – huye del dolor y de la muerte – lo atrapan en estado salvaje. (Al final escapa.).*"[703] Y mira esta otra, de 1922: "Es como si mucho después de escribir 'P. Pan' su verdadero significado me viniese a la mente. *Intentos desesperados de crecer, pero no puede.*"[704]

[703] Mackail (1941: 342).
[704] Asquith (1971: 53).

7. Especie y naturaleza de Peter Pan

*****

Se apartaban de él, en los Jardines de Kensington fabulosos, nocturnos, las hadas, las aves, y "toda criatura viviente". "*¡Pobre Peter Pan!* Se sentó y se echó a llorar…" Se llegó entonces volando hasta la isla que hay en el centro de La Serpentina, "para presentar *su extraño caso* ante el viejo Salomón Grajo".[705] El sabio lo examinó. Era un "*¡pobre pequeño mitad-y-mitad!*", "*un Entre-Esto-y-lo-Otro*" ("*a Betwixt-and-Between*"). No era "*exactamente humano*".[706] No era "*un ser humano ordinario*" ("*an ordinary human*").[707] No era "*un chico exactamente*".[708] No era "*un chico de verdad*" ("*a real boy*").[709]

*****

> Peter: *¿Cómo te llamas?*
> Wendy [con satisfacción]: *Wendy Moira Angela Darling. ¿Y tú?*
> Peter [encontrándolo lamentablemente corto]: *Peter Pan.*
> Wendy: *¿Eso es todo?*
> Peter [mordiéndose el labio]: *Sí.*
> Wendy [con educación]: *Lo siento.*
> Peter: *No importa.*[710]

"Peter Pan" parece nombre de expósito, de hijo natural, o de criatura quimérica, irreal. En cambio Wendy, con sus dos "middle names" y su firme apellido, ocupa en su familia una posición segura, e implacable.

---

[705] Su apellido, Caw, dice el graznido del cuervo, pájaro oracular.
[706] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.
[707] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 15; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 3.
[708] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.
[709] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.
[710] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I. Similar en *Peter y Wendy*, cap. 3.

*****

Jugando Garfio a adivinar la verdadera naturaleza de Peter Pan, le preguntó:

> Garfio: *¿Tienes otro nombre?*
> Peter [mordiendo el anzuelo]: *Sí, sí.*
> Garfio [con ansiedad]: *¿Vegetal?*
> Peter: *No.*
> Garfio: *¿Mineral?*
> Peter: *No.*
> Garfio: *¿Animal?*
> Peter [después de consultar apresuradamente con Pito] *Sí.*
> Garfio: *¿Hombre?*
> Peter [con desprecio]: *No.*
> Garfio: *¿Chico?*
> Peter: *Sí.*
> Garfio: *¿Un chico ordinario?*
> Peter: *¡No!*
> Garfio: *¿Un chico maravilloso?*
> Peter: *¡Sí!* [Aquel "sí" fastidió a Wendy.][711]

Así pues, Peter Pan es un ser indeciso, un individuo único, especie aparte, eterno renacuajo. Es normal que Wendy arrugase el ceño.

Todavía investiga el capitán de piratas la identidad ("*who?*") y la condición ("*what?*") de Peter:

> Garfio: *(…) Pan, ¿quién, y qué, eres tú?*
> [Los niños esperan con ansiedad la respuesta, sobre todo Wendy.]
> Peter [a la ventura buena de Dios]: *Yo soy la juventud, soy la alegría, soy un polluelo que acaba de romper el huevo.*[712]

[711] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto III.
[712] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena I. Similar en *Peter y Wendy*, cap. 15.

8. Garfio

"Oh, hombre insondable."[713] Era Garfio "inescrutable"[714], "siempre un enigma oscuro y solitario, que se mantenía apartado de sus seguidores tanto en espíritu como en sustancia".[715]

El capitán James ("Jas") Hook, en español "Garfio", tuvo sitio en aquel texto privado, *Los Chicos Náufragos de la Isla del Lago Negro*…

> "…pero se llama Capitán Moreno ["Captain Swarthy"], y todo lleva a pensar, por las fotos, que era un negro. *Este personaje*, y esto no hace falta que os lo diga, según sostienen aquéllos que conocen nuestros secretos, *es autobiográfico*."[716]

Con mucha propiedad, entonces, James Matthew Barrie interpretaba su papel en sus juegos con George, Jack y Michael.

Peter Pan dijo a Wendy los placeres del vuelo, y las hadas, y las sirenas, y la conversación con las estrellas. Calló a los piratas. Cuando pronunció el nombre de su capitán "Michael se puso a llorar, y hasta John tenía el hablar entrecortado, porque conocían la reputación de Garfio".[717]

¿Qué hacía a Garfio el coco de los niños? Los piratas publican su llegada con una canción que celebra "la vida de piratas" y "la bandera de la calavera y los huesos". Garfio, "aquel hombre oscuro y temible", aparece reclinado "entre cojines". Garfio es "cadavérico y tiene el rostro negro", peina largos rizos, y tiene los ojos "azules del nomeolvides y de una profunda insensibilidad", o "de una profunda melancolía"[718], que se encendían cuando hería con su arma horrible. Manco de la mano derecha, gasta la herramienta de su nombre.

---

[713] "O man unfathomable!" James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 14.
[714] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 14.
[715] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 12.
[716] Dunbar (1971: 130 – 131).
[717] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 4.
[718] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 5.

> "Nunca es más siniestro que cuando se muestra cortés, y la elegancia de su dicción, la distinción de su porte, manifiestan que pertenece a una clase distinta de la de su tripulación, y que se trata de un solitario en medio de unos compañeros incultos. (…) Hombre de coraje indomable, sólo pestañea ante el derramamiento de su propia sangre, la cual es espesa y tiene un color inusual. En su colegio de pago decían de él que era 'de sangre amarilla'. En su atuendo remeda al dandi que asociamos con Carlos II [de Inglaterra], y es que había oído decir, en una etapa anterior de su carrera, que guardaba una extraña semejanza con los malhadados Estuardo. Gracias a una pitillera que él mismo ha diseñado, puede fumar dos cigarros al mismo tiempo."[719]

Sin embargo, "el hombre no es del todo malvado: tiene un *Tesauro* en su camarote, y es un flautista mediano." [720]

Su autor (¿es él, no?) quiere que espiemos, cuando se abre el último acto, su soliloquio:

> Garfio [comunicándose con su ego]: *Qué quieta está la noche: nada parece vivir. Ésta es la hora de ir a la cama los niños en sus hogares. El chocolate de las buenas noches mancha sus labios, y buscan con sus lenguas adormiladas las migas que se albergan, inseguras, en sus resplandecientes mejillas. Compara su suerte con la de los niños de este barco, que están a punto de pasear la tabla. Marea, si quieres, mi gramática, pero ¡ésta es la hora de mi victoria! (…) Y, sin embargo, algún espíritu me mueve ahora a pronunciar mi discurso postrero, por si no tuviera tiempo en la hora de mi muerte. (…)* Ningún niño pequeño me quiere. *Me cuentan que juegan a Peter Pan, y el más fuerte de ellos siempre escoge ser Peter. Prefieren antes ser la Calderera que Garfio: obligan al bebé a que haga a Garfio. ¡Al bebé! ¡Ahí me roe este cáncer!*[721]

[719] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto II. Similar en *Peter y Wendy*, cap. 5.
[720] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto IV.
[721] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena I.

"No little children love me." "Ningún niño pequeño me quiere." Ni gustan de hacer su *parte*. He ahí su "cáncer". Por eso los odia: "¡Un holocausto de niños, hay algo magnífico en esa idea!"[722]

Había dado una muerte cobarde, por veneno (pensaba), a Peter Pan. Iba a dar a los chicos al mar. Tenía cautiva a Wendy. "Era su hora triunfal." Aunque la echaba a perder su soledad:

> "Pero no había júbilo en sus andares, que iban al paso de sus sombríos pensamientos. Garfio se hallaba profundamente abatido. A menudo se sentía así cuando conversaba consigo mismo en su nave en la quietud de la noche. Era porque se sentía terriblemente solo. Este hombre inescrutable nunca se sentía más solo que cuando lo rodeaban sus perros. Socialmente ¡eran tan inferiores a él!"[723]

"Morir será una aventura gordísima."[724] Si aburre a veces a Peter Pan su inmortalidad, Garfio lleva cosida a su máscara la sombra de la muerte.

Mira ya en su primer texto:

> "Me parece que nuestro capitán sufrió diversas muertes, debido a la fea competición que se dio entre vosotros, pues todos queríais matarlo sin ayuda."[725]

En los encabezamientos de los capítulos del pequeño volumen los piratas hacen prisionero a Peter, pero sus hermanos, George y Jack, lo rescatan. Sigue un "Holocausto de Piratas", y el "Juicio del Capitán Moreno", que pide su misericordia. "Lo ahorcamos."[726]

---

[722] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena I.
[723] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 14.
[724] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto III; *Peter y Wendy*, cap. 8).
[725] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, <<Una Dedicatoria>>.
[726] Dunbar (1971: 130 – 131).

Y en la novela, y en la dudosa comedia, odiaba a Peter Pan porque él le había cortado el brazo y se lo había echado al cocodrilo que lo persigue, desde entonces, babeando. Por suerte, la bestia "se tragó un reloj que hace tic, tac, tic, tac", y Garfio, avisado, lo evita. Uno de sus hombres apunta "sombrío": "Algún día el reloj se parará, y entonces te atrapará." Garfio contesta, "roto": "Sí, ese es el miedo que me persigue."[727]

"Le vino un presentimiento de su temprana disolución."[728] Oyó "el tic tac terrible del cocodrilo."[729] Escucharon un graznido. Era "la chica. Nunca ha habido suerte en un barco pirata con una mujer a bordo. Corregiremos la nave cuando nos hayamos deshecho de ella."[730]

Empezó la batalla. Los chicos fueron "contando monótonamente, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once". Habían dado muerte a todos los piratas, y rodeaban ahora a Garfio, "que parecía tocado por la suerte". Le llegó, no obstante, "su momento último". Peter avanzaba hacia él, el cuchillo en la mano.[731]

Peter Pan lo ha derrotado, y toca, indiferente, su caramillo.

> "Ante esta visión, el enorme corazón de Garfio se rompe. Esa figura, a la que no le falta su punto de heroicidad, se asoma a la borda murmurando el *'Floreat Etona'*, el himno de su colegio, y se inclina hacia el agua, donde el cocodrilo lo espera con las fauces abiertas. Garfio conoce el propósito de esta cavidad que bosteza, pero después de lo que ha pasado entra en ella como quien saluda a un amigo."[732]

---

[727] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto II. Similar en *Peter y Wendy*, cap. 5.
[728] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 14.
[729] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 14.
[730] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 15.
[731] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 15.
[732] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena I.

Todavía sufrirá Garfio una segunda muerte, una muerte peor, definitiva. Al otro año, para la limpieza de primavera, ha regresado Wendy al País de Nunca Jamás. Le habló de "su archienemigo".

> "'¿Quién es el Capitán Garfio?', preguntó con interés cuando ella le habló de su archienemigo. '¿No recuerdas', preguntó Wendy, asombrada, 'que lo mataste y salvaste nuestras vidas?' 'Es que los olvido después de matarlos', respondió despreocupadamente."[733]

Garfio es (nos lo asegura su autor en su primera versión) Barrie.

Pero Garfio es también, de algún modo, Peter Pan.

Mira. Ha muerto el capitán dandi:

> "La cortina se descorre y aparece Peter a lo Napoleón, en su nave. No debe volver a descorrerse, o lo veríamos en la popa, con el sombrero de Garfio, y sus cigarros, y un pequeño garfio de hierro."[734]

Mira. Tradicionalmente, el actor que hace el papel del señor Darling dobla, e interpreta también a Garfio. Así opuestos, son como la cara y la cruz de la misma moneda. El señor Darling es lo que serán sus hijos (o los niños perdidos, a quienes adopta) de mayores. Garfio es lo que sería Peter Pan si el tiempo pasase para él.

Mira. Igual que Peter Pan, Garfio rapta a Wendy, no para barragana de bucaneros, sino para que los ahíje.[735] Mira. Peter Pan es el capitán de los niños perdidos; Garfio lo es de los piratas. Mira. Ambos viven en un mundo de chicotes, que en el caso de Garfio se ve acentuado por haberse educado en el colegio para señoritos de Eton. Uno y otro están jugando, nada más, y no saben, ni pueden, hacer otra cosa.

---

[733] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 17.
[734] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena I.
[735] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto III; *Peter y Wendy*, cap. 8.

Mira. Siempre hacía a Peter Pan una actriz andrógina. Y "en la oscura naturaleza de Garfio había un toque femenino, como en todos los grandes piratas".[736]

Mira, en fin, que gastan la misma soledad.

[736] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto III; *Peter y Wendy*, cap. 8.

9. Peter Pan y *la* Wendy

9. a. "…a disturbing element…"

En cuanto a Wendy, en *Los chicos náufragos de la Isla del Lago Negro* "todavía no ha aparecido, pero..." Pronto entendieron que…

> "…sería divertido dejar que entrase *un elemento perturbador* [*a disturbing element*]. Quizás habría acabado colándose de todos modos, quisiéramos o no. Puede ser incluso que Peter no la trajera al País de Nunca Jamás de voluntad propia, y que sólo fingió hacerlo, y que fuese ella la que se empeñó en venir."[737]

Perturbar significa "inmutar y revolver el orden y concierto que tenían las cosas, o la quietud y sosiego en que se hallaban. Úsase en lo físico y en lo moral" (*Aut.*).

9. b. "You mustn't touch me."

Ya sabía su nombre, que le parecía "algo cortito", y su "curiosa dirección". Pero cuando Wendy se entera de que Peter no tiene madre "baja de un salto de la cama para rodearlo con sus brazos, pero él se aparta; no sabe por qué, pero sabe que debe apartase".

> Peter Pan: *No debes tocarme.*
> Wendy: *¿Por qué?*
> Peter: *Nadie debe tocarme jamás.*
> Wendy: *¿Por qué?*
> Peter: *No lo sé.*
> [Nadie lo toca en toda la obra.]
> Wendy: *No me extraña que estuvieras llorando.*
> Peter: *Yo no estaba llorando…*[738]

[737] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, <<Una Dedicatoria>>.
[738] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.

En el *Peter Pan* de teatro Wendy *sale* jugando a papás y mamás con su hermano John, y lo primero que dice es: "Ahora finjamos [let's pretend] que tenemos un bebé."[739] Cuando conozca a Peter y lo sepa desmadrado Wendy irá a abrazarlo, pero él se apartará, y dirá, como el Cristo aparecido a María Magdalena, pero en inglés, *Nolli me tangere*, no me toques. Este Peter Pan, el del País de Nunca Jamás, es más trágico que el de los Jardines de Kensington, puesto que, miedoso, se dejará querer, pero no tocar, por Wendy, o por Lirio del Tigre...Sólo las hadas pueden acercarse a él (le pellizcan la nariz), porque no tienen sexo (y la señora Darling, que en la novela, *Peter y Wendy*, guarda para él un beso exquisito).

> "'Nadie me toca nunca', le dice Peter a Wendy en su famoso diálogo al principio de la obra. Es porque nadie puede tocar nunca a Peter Pan por lo que conserva éste su incorporeidad (y no al revés). Es porque se rodea de un aura de impenetrabilidad por lo que persiste su condición mítica y puede seguir siendo el niño eterno."[740]

9. c. Besos y dedales

Besos y dedales. Besos o dedales. Le cosió Wendy la sombra a Peter, y Peter fardaba, gallito y desagradecido, y como vio que Wendy se ofendía, dijo que una chica sola valía más que veinte chicos juntos, y Wendy, halagada, dijo que le iba a dar un beso, y Peter puso la mano, esperándolo, y Wendy, para no sacarle los colores, que no sabía, o había olvidado, lo que era un beso, le dio un dedal. Él, por su parte, le regaló (valdría su beso) un botón hecho con la cáscara de una bellota. Ella se lo puso en el collar. El botón le salvará la vida cuando los Niños Perdidos, picados por Campanilla, la derriben del cielo con una flecha.

[739] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.
[740] Rose (1992: xv).

Al poco dijo Peter que las chicas eran más listas que los chicos, que por eso ninguna se caía del cochecito en los Jardines de Kensington. Pues mi hermano John, le decía Wendy, "nos desprecia". Peter tiró a John de la cama de una patada. Porque defendía a las niñas, le dijo que podía darle "un beso".

> "Por un momento había olvidado su ignorancia respecto a los besos.
>
> --Me imaginaba que querrías que te lo devolviera –dijo con un poco de amargura, y fue a devolverle el dedal.
>
> --Oh, no –dijo Wendy, tan buena--. No quiero decir un beso. Quiero decir un dedal.
>
> --¿Eso qué es?
>
> --Es así.
>
> Ella le besó.
>
> --¡Qué gracioso! –dijo Peter, con gravedad--. Ahora, ¿te doy yo a ti un dedal?
>
> --Si quieres –dijo Wendy, acercándole el rostro.
>
> Peter le dio un dedal y casi inmediatamente Wendy soltó un chillido.
>
> --¿Qué pasa, Wendy?
>
> --Es como si alguien me estuviera estirando del pelo.
>
> --Habrá sido Campanilla. Nunca la había visto tan traviesa.
>
> (…)
>
> --¿Qué dice? –preguntó Wendy.
>
> --Dice que lo hará cada vez que te dé un dedal.
>
> --Pero ¿por qué?"[741]

En la obra de teatro "algo impide que sus rostros se junten". Campanilla.

9. d. A papás y a mamás

Siguiendo las instrucciones asesinas de Campanilla, Pito ha derribado a "*la* Wendy" del cielo con una flecha. Peter Pan la contempló un poco, y "no sabía qué hacer a continuación".

[741] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 3.

> --Está muerta –dijo incómodo--. Puede que le dé miedo estar muerta.
>
> Pensó en alejarse de ella dando unos saltitos cómicos, y no se volvería a acercar a aquel lugar jamás."

Vio luego que vivía, la había salvado el beso (bueno, el botón) que le había dado, y que llevaba al cuello.[742]

> --Llevémosla hasta la casa –sugirió Rizos.
>
> --Sí –dijo Unpoquito--, eso es lo que uno hace con las damas.
>
> --No, no –dijo Peter--, no debéis tocarla. No sería suficientemente respetuoso.[743]

Han construido una casa. Wendy "tiene un aspecto algo distinto ahora, está bastante más rellenita [rather more roundly]."[744] Parece una mujer plena.

> John: *¿Puedo sentarme en la silla de Peter ahora que él no está aquí?*
>
> Wendy: *¿En la silla de tu padre? Desde luego que no.*
>
> John: *En realidad él no es nuestro padre. Ni siquiera sabía ser padre hasta que tú le enseñaste.*
>
> [He aquí un ejemplo de insubordinación.]
>
> Mellizo Segundo: *Presento una queja contra John.*[745]

Los Pieles Rojas "llamaban a Peter *el Gran Padre Blanco*, y se postraban ante él, cosa que le gustaba muchísimo, de modo que no podía ser muy buena para él."[746] Uno de los títulos que Barrie barajó para la obra fue precisamente ése, *El Gran Padre Blanco*. El apodo no dice a Peter.

---

[742] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 6.
[743] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 6.
[744] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto III.
[745] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto IV.
[746] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 10.

Wendy: *Niños, oigo los pasos de vuestro padre. Le gusta que lo esperéis en la puerta.* [Peter reparte nueces de mentirijillas entre ellos y vigila que las casquen con fruición.] *Peter, los mimas demasiado, ¿sabes?*[747]

Peter y Wendy juegan aún. O no.

--Ah, mi vieja –dijo Peter aparte a Wendy, calentándose junto al fuego y contemplándola mientras le daba vuelta a un calcetín--, no hay nada más agradable por las noches, una vez terminadas las tareas del día, que estar tú y yo junto al fuego con los pequeños cerca.

--Es bonito, Peter, ¿verdad? –dijo Wendy, enormemente agradecida--. Peter, creo que Rizos tiene tu nariz.

--Michael se parece a ti.[748]

Los niños se están poniendo los camisones. Están solos, en una escena doméstica, junto al fuego, Peter y Wendy. Ella remienda los calcetines de los chicos, y canta una canción romántica "que no tiene el efecto deseado en Peter".

"Ella lo quiere demasiado para no darse cuenta de que él no la quiere lo suficiente, y vacila como quien conoce la respuesta a su pregunta:

Wendy: *¿Te pasa algo, Peter?*
Peter [con miedo]: *Es sólo de mentirijillas, ¿no?, eso de que soy yo su padre.*
Wendy [se le cae el mundo a los pies]: *Oh, sí.* [Él suspira, aliviado, sin tener en consideración los sentimientos de Wendy.] *Pero son nuestros hijos, Peter, tuyos y míos.*
Peter [decidido a llegar a los hechos, que son las únicas cosas que lo confunden]: *¿Pero no de verdad?*
Wendy: *No, si tú no quieres.*
Peter: *No, yo no quiero.*
Wendy [sabe que no debería seguir, pero algo en su interior la empuja a preguntarle]: *¿Cuáles son exactamente tus sentimientos hacia mí, Peter?*
Peter [en el aula] *Los de un hijo devoto, Wendy.*

[747] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto IV.
[748] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 10.

Wendy [dándole la espalda]: *Eso pensaba yo.*
Peter: *¡Eres tan descorcentante! Lirio del Tigre hace igual; quiere ser algo mío que no sé que será, pero dice que no es ser mi madre.*
Wendy [con energía]: *No, claro que no.*
Peter: *Entonces, ¿qué es?*
Wendy: *Eso no te lo puede decir una dama.*
[La cortina que da a la cámara del hada se entreabre, y Campanilla, que seguro que espiaba la conversación, suelta una risa socarrona.]
Peter [poniéndose una medalla]: *Supongo que eso quiere decir que ella sí quiere ser mi madre.*
[Campanilla comenta: *"¡Tonto! ¡Burro!"*]
Wendy [que ya entiende algunas palabras del lenguaje de las hadas]: *¡Pues casi estoy de acuerdo con ella!*"[749]

En la novela "Wendy chasquea la lengua. ¿Te imaginas a Wendy chasqueando la lengua? Pero la habían puesto a prueba."[750]

Peter Pan quiere que lo ahíjen; ellas (Wendy, la princesa india, su hada privada) lo buscan para marido. Pero él no conoce (desconoce) ese oficio. No quiere (no puede) ejercerlo.

9. e. Primer adiós

Wendy se iba.

Mellizo Primero [alarmado]: *No nos vas a dejar, ¿verdad, Wendy?*
Wendy: *Tengo que hacerlo.*
Nibs: *¡No será esta misma noche!*
Wendy: *Enseguida. ¡Puede que madre ya esté de medio luto a estas alturas! Peter, ¿te ocuparás de todo lo necesario?*
[Lo pregunta con el tono de acero que las mujeres adoptan cuando están secretamente preparadas para hallar oposición a sus propuestas.]
Peter [Frío.]: *Si lo deseas.*

Los Pieles Rojas los acompañarían en el bosque, y Campanilla los cruzaría hasta la otra orilla de los mares.

[749] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto IV.
[750] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 10.

Wendy [insinuante]: *Coge tu ropa, Peter.*
Peter [va dando saltitos, y toca en su caramillo[751] música de hadas, la única música que sabe]: *Yo no voy contigo, Wendy.*[752]
Wendy: *¡Sí, Peter!*
Peter: *No.*[753]
[Los Chicos Perdidos vuelven corriendo alegremente. Llevan en la mano un palo con un fardo.]
Wendy: *¡Peter no viene!*
[Todos los rostros se han ensombrecido.]
John [¡incluso John!]: *¿Qué Peter no viene?*
Pito [hundido]: *¿Por qué, Peter?*
Peter [mete más ruido que nunca con su caramillo]: *Yo sólo quiero ser siempre un niño pequeño y divertirme. (…) Ahora, no quiero cumplidos ni lloriqueos.*[754] [755]

9. f. Segundo adiós

Han derrotado (¿o no?) los indios a los piratas.

Peter: *Ahora estáis a salvo, Wendy. Chicos, adiós.*
[Vuelve a su caramillo.]
Wendy: *Peter, te acordarás de cambiarte los calzoncillos, ¿verdad?*
Peter: *Bueno.*
Wendy: *Y ésta es tu medicina.*
(…)
Peter: *No me olvidaré.*[756]
Wendy: *Peter, ¿qué eres tú para mí?*
Peter [tocando]: *Tu hijo, Wendy.*
Wendy: *¡Ay, adiós!*[757]

[751] En su "desalmado caramillo". James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 11.
[752] "…fingiendo indiferencia…" James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 11.
[753] "Para encontrar a tu madre…" Con eso lo tentaba Wendy. James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 11.
[754] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto IV.
[755] Peter dice adiós a Wendy "y extiende la mano alegremente, como si quisiese que se fuesen enseguida, porque él tenía cosas importantes que hacer. Ella tuvo que darle la mano, ya que en ningún momento indicó que prefiriese un dedal." James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 11.
[756] Aquí "siguió una pausa incómoda. Peter, sin embargo, no era de los que se derrumban delante de otras personas". James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 11.
[757] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto IV.

9. g. Sueños de Peter Pan

No era real su indiferencia. Peter…

> "…decidió no tomarse la medicina, para fastidiar a Wendy. Luego se metió en la cama y no se tapó con la colcha, para que se chinchase todavía más, ya que ella siempre lo arropaba, pues nunca sabes si puede refrescar durante la madrugada. Luego estuvo a punto de romper a llorar, pero pensó que ella se enojaría muchísimo si, en lugar de llorar, se echara a reír, de modo que soltó una carcajada llena de soberbia y se quedó dormido en medio de ella.
>
> *Algunas veces, aunque no a menudo, tenía sueños, y eran más dolorosos que los sueños de otros niños. Durante horas no conseguía separarse de estos sueños, aunque aullaba lastimosamente en ellos. Tenían que ver, creo yo, con el misterio [the riddle] de su existencia.* En tales ocasiones Wendy acostumbraba a sacarlo de la cama y a apoyarle la cabeza sobre su regazo, tranquilizándolo con encantadoras técnicas que ella mismo inventaba…"[758]

Después de la batalla en el barco pirata, los niños se durmieron enseguida en las literas,

> "…todos menos Peter, puedes estar seguro. Peter estuvo paseando por la cubierta, arriba y abajo, hasta que se quedó dormido junto a Tomás el Largo. *Aquella noche tuvo uno de sus sueños, y lloró dentro de ellos mucho tiempo, y Wendy lo estrechaba entre sus brazos.*"[759]

[758] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 13.
[759] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 15.

9. h. En casa de los Darling

> "Campanilla, ¿dónde estás? Deprisa, cierra la ventana [*Se cierra.*]. Echa el cerrojo [*Ruido de cerrojo.*]. ¡Ahora, cuando Wendy llegue, pensará que su madre le ha cerrado la ventana, y tendrá que volver conmigo!"

Verá, sin embargo, Peter, la tristeza de la Sra. Darling, y abrirá la ventana.[760]

9. i. Tercer adiós

En la comedia, Wendy se asoma a la ventana y ve a Peter haciendo gamberradas en la calle, quitando a los caballeros que pasan sus sombreros de copa. Baja volando.

> Wendy: *¡Peter!*
> Peter [mirando hacia arriba como si nada]: *Hola, Wendy.*

En la novela, Peter, fuera, roza la ventana al pasar, y Wendy abre, lo llama. "'Hola, Wendy, adiós', dijo. 'Ay, ¿te vas?' 'Sí.'"

La conversación siguiente la traen los dos textos. Es "un último intento" de Wendy. Se le quiebra la voz.

> Wendy: *¿No te gustaría hablar con mis padres, Peter, de un tema muy dulce?*
> Peter: *No, Wendy.*
> Wendy: *¿De mí, Peter?*
> Peter: *No.* [Saca su caramillo, cosa que ella sabe que es muy mala señal…][761]

[760] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, II. Similar en *Peter y Wendy*, cap. 16.
[761] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, II; *Peter y Wendy*, cap. 16.

9. j. La limpieza de primavera

Ganará de todos modos Wendy de su madre licencia para ir al País de Nunca Jamás todas las primaveras, a hacer la limpieza anual.

> "'Peter, ¿no me olvidarás, verdad, antes de que llegue la limpieza de primavera?' No tiene respuesta, porque Peter Pan ya cruza los cielos. Todavía oímos un momento su caramillo."[762]

En la novela, más piadosa aquí, "naturalmente Peter se lo prometió".[763]

9. k. Reunión

Su primera reunión solamente la cuentan por menudo los teatros.

> Wendy [que ha aprendido a no demostrar sus sentimientos en las despedidas]: *Bueno, adiós, Peter, y acuérdate de no morderte las uñas.*
> Peter: *Adiós, Wendy.*
> Wendy: *Le contaré a madre cómo ha ido la limpieza de primavera, y cómo está la casa.*
> Peter [que a veces olvida que ella ya ha estado aquí antes]: *¿De verdad te gusta la casa?*
> Wendy: *Es cierto que es pequeña. Pero la mayoría de las personas de nuestro tamaño no tienen casa.* [No debería haber hablado de tamaños, que él ya ha expresado su enojo ante su crecimiento. Otra cosa que él apenas ha percibido, aunque a ella la perturba, es que ahora no lo ve con tanta claridad como antes.] *Cuando vengas a por mí el año que viene, Peter…¿Vendrás, verdad?*
> Peter: *Sí.*
> (…)

[762] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, II.
[763] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, II; *Peter y Wendy*, cap. 16.

Wendy: *Si otra chica…si una niña más pequeña que yo…* [No puede seguir.] *¡Ay, Peter, ojalá pudiera cogerte en brazos y apretarte!* [Él se aparta de ella.] *Sí, ya sé…* [Ella monta su escoba.] *¡A casa!*

(…) [*De alguna manera él entiende qué ha querido decir ella con ese "Sí, ya sé". Pero no, no. Tiene que ver con el misterio de su existencia [the riddle of his being]*. Si alcanzara a comprenderlo, acaso la frase que lo resumiera diría, *'Vivir sería una aventura gordísima'*, pero él nunca llega a comprenderlo, así que no hay nadie tan alegre como él en el mundo. Con el rostro iluminado por la felicidad saca su caramillo, y las aves y las hadas del País de Nunca Jamás se juntan para oírlo, y son tantas que abarrotan el tejado, y algunas se caen por la chimenea. Él sigue tocando hasta que nosotros nos despertamos.][764]

[764] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, II.

10. Demás hembras

10. a. Hadas

Peter Pan dormía a la puerta, guardándolos,

> "…y algunas hadas algo mareadas tuvieron que subir por encima de él camino de casa. Volvían de una orgía. Si algún otro chico hubiera obstruido la senda de las hadas de noche, lo habrían fadado, pero a Peter sólo le pellizcaron la nariz al pasar."[765]

En la comedia las hadas han acudido curiosas. "A cualquier otro niño lo fadarían, pero a Peter sólo le pellizcan la nariz. *Es que las hadas, ¿sabes?, sí pueden tocarlo.*"[766]

Son hadas gamberras.

10. b. Campanilla la Calderera

Aquella lucecita era…

> "…una chica llamada Campanilla la Calderera. Llevaba puesto un vestido exquisito que había hecho con el esqueleto de una hoja, corto, tan fino que dejaba transparentar su figura. Estaba un poco rellenita."[767]

"She was slightly inclined to *embonpoint*." ¿Dice su sexualidad, sus caderas fecundas, sus pechos?

Campanilla la Calderera tiene enseguida (continuamente los tendrá) muchos celos de Wendy:

> Peter: …*Calderera, a esta dama le gustaría que fueses su hada.* [La respuesta llega inmediatamente.]
> Wendy: *¿Qué dice?*

[765] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 6.
[766] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto II.
[767] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 3.

Peter: *No es muy educada. Dice que eres una chica muy fea y muy grande, y que ella es mi hada.*[768]

Peter Pan la aparta de sí:

Peter: *Tú sabes, Calderera, que no puedes ser mi hada porque yo soy un caballero y tú eres una dama.*

[Calderera contesta.]

Wendy: *¿Qué ha dicho?*

Peter: *Ha dicho, "Burro. Bobo." ["You silly ass."] Es una chica muy ordinaria, ¿sabes? La llaman Campanilla la Calderera porque arregla los cazos y las teteras de las hadas.*[769]

Peter le dio un dedal (vale un beso) y Wendy dio un chillido.

--¿Qué pasa, Wendy?

--Es como si alguien me hubiera estirado del pelo.

--Habrá sido Calderera. Nunca la había visto tan gamberra.

Y, en efecto, Calderera iba de aquí para alla, usando un lenguaje ofensivo.

--Dice que te hará eso, Wendy, cada vez que yo te dé un dedal.

--Pero ¿por qué?

--¿Por qué, Calderera?

De nuevo respondió Calderera, 'Burro. Bobo.' Peter no comprendía la razón; Wendy sí…"[770]

En la comedia Campanilla la Calderera estorba, con sus estirones de pelo, que Peter y Wendy se besen.

Wendy y sus hermanos seguirán a Peter hasta el País de Nunca Jamás. Campanilla la Calderera, pájara celosa, les picotea el pelo.[771]

---

[768] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I. Similar en *Peter y Wendy*, cap. 3.

[769] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I. Similar en *Peter y Wendy*, cap. 3.

[770] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 3.

[771] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.

> "Calderera no era mala del todo; o, más bien, ahora mismo era mala del todo, pero, por otro lado, a veces era buena del todo. Las hadas tienes que ser una cosa o la otra, ya que, al ser tan pequeñas, por desgracia sólo tienen sitio para un sentimiento a la vez. (…) En este momento ella estaba llena de celos hacia Wendy. (…) Ella todavía no sabía que Calderera la odiaba con el odio feroz de toda una mujer."[772]

Campanilla pellizca una y otra vez a "la Wendy" en el aire, y dice a los Chicos Perdidos, engañándolos, diciéndoles que se lo manda Peter, que disparen sus flechas contra ella. Ahora Wendy yacía muerta a los pies de Peter. Eso le ganará un castigo:

> Peter: *¿Eso os dijo ella? Entonces óyemes, Calderera, ya no soy tu amigo.* [Hay una nota de acidez en la respuesta de Calderera, que acaso signifique, '¿Quién te quiere a ti?'] *Apártate de mí para siempre.* [Ahora el campanilleo es muy húmedo.]
> Rizos: *Está llorando.*
> Pito: *Dice que ella es tu hada.*
> Peter [que sabe que no vale preocuparse por estas nonadas]: *Bah, bueno, que no sea para siempre, que sea sólo una semana.*[773]

En la novela Peter rebaja el destierro de la Calderera a una semana porque Wendy intercede por ella. Calderera rabió más.

Barrie subraya la femineidad de Campanilla:

> "Éste es el apartamento de Calderera, y su dormitorio, y es mejor que no puedas verlo por dentro, porque es tan exquisito en su decoración y en las prendas personales extendidas sobre la cama que te resultaría difícil resistirte a quitarle algo."[774]

[772] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 4.
[773] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto II. Similar en *Peter y Wendy*, caps. 5 y 6.
[774] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 7.

Ella misma da luz a "su residencia".[775] Es "privado", y lo separa del resto de la casa una cortina "que Calderera, que era muy melindrosa, corría siempre mientras se vestía o se desnudaba". La cámara repetía la vanidad de su dueña, y parecía mirarte por encima del hombro.[776]

Una de las aventuras más cortas, pero "casi igual de emocionante", fue…

> "…el intento de Campanilla la Calderera, ayudada de otras hadas callejeras, de subir a Wendy, mientras dormía, a una enorme hoja flotante, para que la arrastrase hasta el continente. Por suerte la hoja se volcó, y Wendy despertó, pensando que era la hora del baño, y llegó nadando a la playa."[777]

En otra escena famosa, Campanilla la Calderera apura el veneno, para salvar a Peter, y va a morir, pero afirmamos con aplausos nuestra fe en las hadas y revive.[778]

Pasó un año, y Peter vino a llevarse a Wendy al País de Nunca Jamás. Había olvidado a Garfio.

> "Cuando ella expresó su dudable esperanza de que Campanilla la Calderera se alegraría de verla, él dijo,
>
> --¿Quién es Campanilla la Calderera?
>
> --¡Oh, Peter! –dijo ella, escandalizada, pero ni cuando ella se lo explicó consiguió él recordarla.
>
> --¡Hay tantas! –dijo--. Me imagino que ya no es [I expect she is no more.].
>
> Me imagino que tiene razón, ya que las hadas no viven mucho, aunque son tan pequeñas que un poco de tiempo les parece un buen rato."[779]

---

[775] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto IV.
[776] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 7.
[777] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 7.
[778] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 13; *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto IV.
[779] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 17.

10. c. Las Sirenas

Tienen sus musicales habitaciones en el fondo de la laguna. Salen a las orillas a tomar el sol perezosamente, y se peinan sus largas trenzas, y sacuden las colas, produciendo con ello una lluvia de escamas, y se miran en conchas transparentes. Sólo juegan a una cosa, a formar burbujas y a ver quién las atrapa primero. Con el frío emigran al otro lado del mundo, y una vez Peter las acompañó un buen trecho. Una de ellas, viendo a Wendy en la Roca de los Náufragos, estuvo a punto de arrastrarla al agua para ahogarla. "La hora más fantasmal para observarlas es la de la salida de la luna, cuando emiten unos aullidos terribles."[780]

10. d. Lirio del Tigre

Lirio del Tigre, la princesa india, es…

> "…la más hermosa de las Dianas morenas, y la *belle* de los Piccaninny, coqueta, ahora fría, luego amorosa; no hay ningún salvaje que no quiera a la brava por esposa, pero ella se defiende del altar a hachazos".[781]

Tenían cautiva a los piratas a Lirio del Tigre, y atada de pies y manos, y moriría, cuando subiera la marea, en la Roca de los Náufragos,

> "…un final, para uno de su raza, más terrible que la muerte en el fuego o bajo tortura, pues ¿no está escrito en el libro de la tribu que no hay camino a través del agua que lleve a los felices cotos de caza? Y, sin embargo, tenía el rostro impasible: era la hija de un jefe, y debe morir como toca a la hija de un jefe, y basta."

[780] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto III. Similar en *Peter y Wendy*, cap. 8.
[781] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 5. Similar en *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto II.

Peter Pan, zorro, imitó la voz de Garfio y mandó que la soltasen.[782]

Porque Peter había rescatado a Lirio del Tigre sus bravos lo titulaban "el Gran Padre Blanco" y hacían la centinela de su casa, y guiarían a Wendy y a los chicos a través del bosque, hasta la playa. Pero atacaron los piratas a los indios, e hicieron en ellos "una masacre", y cayó "la flor y nata de la tibu de los Piccanniny". Sólo se salvaron de la matanza unos pocos, entre ellos Lirio del Tigre.[783]

Peter Pan, o, el chico que no quería crecer se estrenó el 27 de diciembre de 1904. No hubo sirenas, ni escena en la laguna.

> "Los chicos perdidos encontraban e identificaban a sus Bellas Madres, y Lirio del Tigre tenía un papel más importante...aunque también más incómodo, pues estaba perdidamente enamorada de Peter."[784]

[782] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 9. Similar en *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto III.
[783] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, caps. 10 – 12; *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto IV.
[784] Mackail (1941: 364).

11. Peter delante de la mujer

Wendy [sabe que no debería seguir, pero algo en su interior la empuja a preguntarle]: *¿Cuáles son exactamente tus sentimientos hacia mí, Peter?*

Peter [en el aula] *Los de un hijo devoto, Wendy.*

Wendy [dándole la espalda]: *Eso pensaba yo.*

Peter: *¡Eres tan desconcertante! Lirio del Tigre hace igual; quiere ser algo mío que no sé que será, pero dice que no es ser mi madre.*

Wendy [con energía]: *No, claro que no.*

Peter: *Entonces, ¿qué es?*

Wendy: *Eso no te lo puede decir una dama.*

[La cortina que da a la cámara del hada se entreabre, y Campanilla, que seguro que espiaba la conversación, suelta una risa socarrona.]

Peter [poniéndose una medalla]: *Supongo que eso quiere decir que ella sí quiere ser mi madre.*

[Campanilla comenta: *"¡Tonto! ¡Burro!"*]

Wendy [que ya entiende algunas palabras del lenguaje de las hadas]: *¡Pues casi estoy de acuerdo con ella!*[785]

La infanta de los pieles rojas (ahora virgen serrana, luego otra Lilith) está coladita por Peter Pan. Campanilla la Calderera (hada con apetitos) también. Y Wendy. Está dicho. Ellas quieren casarse con él. Él las quiere para madres generosas, que le dejen jugar aún, aún.

[785] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o el chico que no quería crecer*, Acto IV.

12. ¿Que veinte años no es nada?

Están en Londres. En casa.

> "Por supuesto, todos los chicos fueron al colegio (…). No llevaban todavía una semana en el colegio cuando se dieron cuenta de lo burros que habían sido al no quedarse en la isla, pero ahora era demasiado tarde, y pronto fueron acostumbrándose a ser tan ordinarios como tú o como yo o como el pequeño de los hermanos Jenkins. Es triste tener que decir que el poder de volar fue abandonándolos poco a poco."

Es que habían perdido la fe.

Fue Wendy aquella primera primavera al País de Nunca Jamás, y Peter ya había olvidado al Capitán Garfio, y a Campanilla la Calderera. Al otro año no se acordó de venir a recogerla. Al siguiente, sí. "Ésa fue la última vez que Wendy lo vio de niña."

Pasaron los años.

> "Para entonces, todos los chicos se habían hecho mayores, y se habían desgraciado[786], de modo que casi no vale la pena decir más cosas sobre ellos. Puedes ver a los mellizos y a Plumín y a Rizos cualquier día yendo a una oficina, con un maletín y un paraguas. Michael conduce una locomotora. Unpoquito se casó con una dama de título, y, con ello, es ahora *lord*. Y ¿ves a ese juez con peluca que sale por la puerta de hierro? Pues fue, antes, Pito. Y ese hombre de la barba que no sabe ninguna *historia* para contársela a sus hijos fue una vez John."[787]

Qué fue de Wendy lo diré en otra parte, luego.

---

[786] "All the boys were grown up and done for…"
[787] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 17.

VII. (ir)realidad de Peter Pan

1. Prólogo

La cuestión de la fe poética, que decide la realidad de los personajes, forma la espina dorsal de los textos de Barrie que llevan hasta sus *peterpanes*.

El Capitán W— (vale James Matthew Barrie) busca seducir (en el sentido latino original de *se-duco, se-ducere*: se lo lleva aparte, lo desvía) a David (vale George, Jack, Peter, Michael, Nico) con las *historias* (*stories*) que le cuenta. El narrador observa con angustia las hesitaciones crecientes del pequeño, pues sabe que cuando deje de creerlas a pie juntillas, lo perderá.

Uno, como no sea bicho, o pájaro, vuela mientras *cree* que puede. Se vuelven, esos palillos que los pequeños arrastran de un cordel en el Estanque Redondo, por la generosidad de su fantasía, en estupendos buques. Las hadas son los pedacitos de las risas de los niños, y sólo bullen en sus vecindades. Dudas de ellas, y se hacen humo. Dices, seguro, sí las hay, y otra vez alienta Campanilla la Calderera, que se moría.

El Sr. y la Sra. Darling (el universo de este lado) se desdibujan de las memorias de sus hijos.

Peter Pan necesita que lo cuente una niña pequeña (Maimie, Wendy, Jane, Margaret) para saberse verdadero.

2. Pero sus aventuras ¿serían nada más de mentirillas?

Peter Pan "a menudo salía solo",

> "…y cuando volvía nunca estabas seguro del todo de si había tenido o no una aventura. Es posible que la olvidara por completo, y no decía nada, y luego, cuando salías, encontrabas el cuerpo; en otras ocasiones la contaba con todo detalle, y, sin embargo, no podías encontrar el cuerpo. A veces llegaba a casa con la cabeza vendada, y entonces Wendy lo mimaba, y lavaba la herida con agua tibia, mientras él contaba un cuento asombroso. Pero ella nunca estaba segura del todo, ¿sabes? Muchas aventuras, sin embargo, ella sabía que habían ocurrido de verdad, porque participaba en ellas, y otras eran de verdad al menos en parte, ya que los otros chicos salían en ellas y aseguraban que eran de verdad."[788]

Llega, por ejemplo, Peter con escopeta y zurrón, majestuoso.

> "No es exactamente una escopeta. A menudo sale solo con su arma, y cuando vuelve nunca estás seguro del todo de si ha tenido una aventura o no. (…) A veces viene a casa con la cara arañada, y le dice a Wendy, como si no tuviera ninguna importancia, que los arañazos se los han hecho los duendes por haberles hecho la puñeta en una boda de hadas, y ella escucha con educación, pero nunca está segura del todo, ¿sabes?…"

Hubo otra aventura: jugará, como en su primer texto, como en su primera habitación, en los Jardines de Kensington, a ser un chico como los demás:

[788] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 7.

> "Las aventuras, por supuesto, como veremos, eran algo cotidiano, pero hacia esta época Peter inventó, con la ayuda de Wendy, un juego nuevo que lo fascinaba enormemente, hasta que de pronto perdió todo interés en él, cosa, como ya te he dicho, que le sucedía siempre con sus juegos. Consistía en fingir [pretending] que no tenía aventuras, y en hacer la clase de cosas que John y Michael habían estado haciendo toda su vida: quedarse sentados en sus sillitas arrojando pelotas al aire, darse empujones, salir a pasear y regresar sin haber matado ni un triste oso pardo. Era cosa de ver, Peter sin hacer nada, sentado en una sillita… En tales ocasiones no podía evitar adoptar un gesto solemne: estarse así, quieto, sentadito, ¡le parecía tan cómico! Se jactaba de haber ido a dar un paseo para cuidar de su salud. Durante varios soles éstas fueron sus aventuras más novedosas, y John y Michael tuvieron que fingir que se divertían, o los habría tratado con severidad."[789]

Wendy y los otros chicos *jugaban a* que eran esto o aquello, y sabían que era *fingimiento*, *teatro*. Peter Pan, no.

> "*La diferencia entre él y los demás chicos era que ellos sabían que era de mentirijillas [make-believe], mientras que para él lo de mentirijillas y lo verdadero [make-believe and true] eran exactamente la misma cosa.* (…) Si descuidaban su representación [make-believe] él les golpeaba en los nudillos."[790]

Y es que, "de hecho, la única persona que está segura de las cosas de la isla es Peter"[791]. Solamente Peter Pan, entonces, *sabe* el País de Nunca Jamás, y cree en todo lo que sucede en él.

[789] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 7.
[790] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 6.
[791] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto IV.

3. Lo que las *madres* saben (y cuentan) de Peter Pan

3. a. Dueñas y señoras de los cuentos

Entre todos los apellidos que dan a los cuentos uno apunta quién los sabe, quién los repite y, acaso, quién los fabrica. Dicen, en inglés, "*old wives'* tales", lo que nosotros llamamos "cuentos *de viejas*"), y en latín, primero, "*commentum anile*", o "*anile fabulae*", o sea, "invención, o fábula de anciana". En la traducción que publicó Diego Gracián el año 1548 de las *Morales* de Plutarco (f. 125), leemos: "Platón amonestaba a las amas, que no cantasen y no dijesen a los niños hablillas o cantares vanos y fríos" ("Hablilla" [*Aut.*]). Contraria a esto es una de las etimologías que da Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro* de la voz *patraña*. "Díjose *a* PATRIBUS…" Pone, y con eso "quiere venga del nombre Padre" (*Aut.*).

Pero las *madres* ¿saben a Peter Pan? Y ¿lo cuentan a sus hijas?

3. b. What your mother, and your mother's mother, knew

> "Si preguntas a tu madre si sabía cosas acerca de Peter Pan [about Peter Pan] cuando era una niña pequeña, te dirá, 'Pues claro que sí, hija' (…) Luego, si preguntas a tu abuela si sabía cosas acerca de Peter Pan cuando era muchacha [a girl], ella también dice, 'Pues claro que sí, hija'..."[792]

[792] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 14; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.

3. c. What Maimie's mother knew

La madre de Maimie, "una dama de muchos talentos" ("a rather gifted lady"), casi una maga, acepta de su hija, como si fuera verdadera (¿o la recuerda aún?), la *historia* (*story*) de Peter Pan, y dirige, porque "sabía una manera" ("knew a way"), la ofrenda de la cabra de cuento que le servirá de montura, y que colocan en el centro del anillo de hadas.[793]

3. d. What Mrs. Darling knew

> "De vez en cuando, en sus viajes por las mentes de sus hijos, la Sra. Darling encontraba cosas que no conseguía entender, y de éstas la que más la confundía era *la palabra Peter*. Ella no sabía nada de ningún Peter, y, sin embargo, aparecía aquí y allá en las mentes de John y de Michael, y su garabato comenzaba a abarrotar la de Wendy.
>
> (…)
>
> --Pero ¿quién es, gatita?
>
> --Es Peter Pan, lo sabes, madre.
>
> Al principio la Sra. Darling no lo sabía, pero después de pensar en su infancia se acordó de pronto de un Peter Pan del cual se decía que vivía con las hadas. Contaban *historias* raras [odd *stories*] sobre él, como que acompañaba a los niños, cuando morían, un trecho, para que no tuvieran miedo. Ella había creído en él entonces, pero ahora que estaba casada y llena de sensatez dudaba mucho que hubiera una persona así."[794]

No podía ser, que Peter Pan entrase por la ventana. La habitación de los niños estaba en el tercer piso.

> "La Sra. Darling no sabía qué pensar, ya que a Wendy todo le parecía tan natural que no podías descartarlo [dismiss it] diciendo que había estado soñando.
>
> (…)

[793] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.
[794] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.

> Oh, tenía que haber estado soñando.
>
> Pero, por otro lado, estaban las hojas. La Sra. Darling las examinó cuidadosamente; eran esqueletos de hojas, pero estaba segura de que no venían de ningún árbol que creciese en Inglaterra…"[795]

La Sra. Darling veló el sueño de sus hijos y, cuando los creyó "a salvo", se durmió. Y tuvo un sueño.

> "Soñó que el País de Nunca Jamás se había acercado demasiado y que *un chico extraño* [*a strange boy*] había cruzado su frontera. Él no la alarmó, pues le pareció que lo había visto antes en los rostros de muchas mujeres que no tienen hijos. Quizás pueda uno encontrarlo también en los rostros de algunas madres. Pero en su sueño él había rasgado en dos la película que cubre el País de Nunca Jamás, oscureciéndolo, y vio a Wendy, a John y a Michael mirando por la abertura [the gap]."

En ese momento la ventana de la habitación de los niños…

> "…se abrió de golpe, y un chico cayó al suelo… (…) Ella se sobresaltó, soltó un grito, y vio al chico, y de alguna manera supo inmediatamente que era Peter Pan. (…) Era un chico encantador, que se viste con esqueletos de hojas y con los jugos que rezuman los árboles; pero lo más asombroso era que conservaba aún todos los dientes de leche. Cuando vio que era una adulta, rechinaron sus pequeñas perlas, amenazándola."[796]

En la obra de teatro la Sra. Darling no sabe a Peter Pan. No ha encontrado su nombre en las mentes de sus hijos, mientras las asea. No lo conoce cuando lo sorprende en la habitación de los niños, ni entiende su sombra, que ha perdido en su huida. Aquí ha visto su rostro pegado a la ventana. Y recela.[797]

---

[795] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.
[796] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.
[797] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto I.

4. What Wendy, as a grown-up, knew

Con la otra primavera vino Peter Pan y se llevó a Wendy al País de Nunca Jamás, para que hiciese sábado en sus silvestres habitaciones. "Otra cosa, una que él apenas ha notado, pero que a ella la perturba, es que ahora no lo ve con la claridad de antes."[798]

En la novela los años…

> "…vinieron y se fueron sin traer al despreocupado chico, y cuando volvieron a encontrarse Wendy era una mujer casada, y Peter no era para ella más que un poco de polvo en la caja donde guardaba sus juguetes. Wendy se había hecho mayor."[799]

La niñera tiene una noche libre. Wendy acuesta a su hija Jane.

> "Era la hora de las *historias* [*stories*]. Fue invención de Jane levantar las sábanas por encima de su cabeza y de la de su madre, formando una tienda, y decir en susurros, en la terrible oscuridad:
>
> --¿Qué vemos ahora?
>
> --Me parece que esta noche no veo nada –dice Wendy…
>
> (…)
>
> --Sí que ves –dice Jane--. Ves cuando eras una niña pequeña.
>
> --Eso fue hace mucho tiempo, pastelito…"

La *historia* [*story*] que Wendy le contaba a su pequeña Jane en la portería de su sueño era la de sus aventuras con Peter Pan.[800]

---

[798] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, II.
[799] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 17.
[800] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 17.

5. Según *la* Wendy (depende de *la* Wendy)

5. a. Margaret Henley

Quitando a su madre, de niña, hubo una Wendy primera, de carne y hueso. Una Margaret (otra Margaret), la hija única de su buen amigo y editor William Ernest Henley. Muchos años después, en 1930, en *The Greenwood Hat* describiría a la nena sentada en el regazo de su padre, mientras éste tocaba el piano, y bailando, graciosa, en el salón. Cuando los Henley se fueron a vivir a Londres Barrie los visitaba con frecuencia en su apartamento de Battersea, y ahí un hechizo lo ató a la pequeña. Jugando, ella lo llamaba, primero, "Friendy" (amiguito), y luego "Friendy-wendy", y a veces simplemente "Wendy", que las erres se le daban mal. "Wendy", entonces, es nombre inventado, el que le daba Margaret a Barrie, y que Barrie dio luego a la amiga de Peter Pan.

Margaret Henley se le murió a los cinco años. Ella es "la Pelirroja" (Reddy) de *Tommy el Sentimental* y, desde luego, son ella Maimie y las Wendys de todos los textos de *Peter Pan*. Su retrato, que había pintado para él Charles Furse, la repetía en el piso de Barrie de la calle Adelphi. Margaret Henley será para siempre una niña pequeña. No pudo crecer.[801]

5. b. Según Maimie

Maimie y Tony, su hermano mayor, *sabían* a Peter Pan o, por lo menos, algunas de sus cosas, por ejemplo que era capitán de un barco velero. Y la pequeña, que se ha colado en los Jardines prohibidos, se siente "decepcionada" cuando no lo encuentra enseguida, y nada más verlo, "bello" y "desnudo", lo conoce.[802]

---

[801] Mackail (1941: 148 y 227).

[802] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 17; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 5.

--…Yo no soy exactamente un chico; Salomón dice que soy un Entre-Esto-y-lo-Otro.

--Conque así lo llaman –dijo Maimie, pensativa.

--Ése no es mi nombre –explicó--. Me llamo Peter Pan.

--Sí, por supuesto --dijo ella--, ya lo sé, todo el mundo lo sabe.

No te puedes imaginar lo contento que se puso Peter [how pleased Peter was] cuando se enteró de que toda la gente, puertas afuera, tenía noticias suyas [knew about him]. Él le rogó a Maimie que le contase lo que sabían y lo que decían [what they knew and what they said], y ella lo hizo. (…) Hablaron y descubrió que la gente sabía muchas cosas sobre él, pero no todas, no, por ejemplo, que había vuelto con su madre y había encontrado la ventana cerrada, y con barrotes, y de esto no quiso decirle nada a Maimie, porque todavía se sentía humillado."[803]

Se llena, entonces, Peter Pan de gozo cuando ve que lo cuentan más allá de las puertas de los Jardines de Kensington ("outside the gates"). Se tentaba la ropa de su realidad, de su existencia, y esto le daba algún sosiego.

5. c. Según Wendy

Puebla los pensamientos diurnales y los sueños de la pequeña Wendy "la palabra Peter", que encierra, dentro de sí, todos los cuentos que lo dicen.[804]

Wendy ha terminado de hacer la primera "limpieza de primavera" en la casita que iba a comenzar con Peter Pan en el País de Nunca Jamás.

[803] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.

[804] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.

Wendy: *Cuando vengas a por mí el año que viene, Peter…¿Vendrás, verdad?*
Peter: *Sí.* [Recreándose.] *¡Para oír historias sobre mí [stories about me]!*
Wendy: *Es tan raro que las historias que más te gustan sean las que tratan sobre ti.*
Peter [picado]: *¿Y qué? [Well, then?]*
(…)
Wendy: *Si otra chica…si una niña más pequeña que yo…* [No puede seguir.] *¡Ay, Peter, ojalá pudiera cogerte en brazos y apretarte!* [Él se aparta de ella.] *Sí, ya sé…* [Ella monta su escoba.] *¡A casa!*[805]

5. d. Según Jane, según Margaret

Jane "tuvo siempre una mirada extraña e inquisitiva" ("an odd inquiring look"), y preguntaba, "sobre todo, cosas de Peter Pan". "Le encantaba oír cosas de Peter, y Wendy le contaba todo lo que podía recordar". Sí, la *historia* [*story*] que Wendy le repetía a su hija Jane en los umbrales de su sueño era la de sus aventuras con Peter Pan cuando era "una niña pequeña" ("a little girl").[806]

Esta vez Peter ha vuelto (no lo sabe, pero han pasado años, años), y supo la pérdida, y la perdición, de Wendy.

"Peter seguía llorando, y sus sollozos despertaron a Jane. Se sentó en la cama, e inmediatemente sintió interés:
--Chico –dijo--, ¿por qué lloras?
Peter se levantó y la saludó con una reverencia, y ella le devolvió el ceremonioso saludo desde la cama.
--Hola –dijo él.
--Hola –dijo Jane.
--Me llamo Peter Pan –le dijo.
--Sí, ya lo sé.
--He vuelto a por mi madre –explicó--, para llevármela al País de Nunca Jamás.
--Sí, lo sé –dijo Jane--. He estado esperándote."

Fue Jane esa vez, y otras veces.

[805] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, II.
[806] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 17.

Será Wendy viejecita, y Jane, su hija, madre de otra niña, a la que llamará Margaret, y a todas vendrá a llevárselas Peter Pan a su País de Nunca Jamás, para que le cuenten "*historias* sobre él [*stories about himself*] que él escucha con ansiedad [eagerly]", puesto que se asegura, así, de que son verdaderas...

> "Cuando Margaret se haga mayor tendrá una hija que será, a su vez, la madre de Peter; y así seguirán las cosas mientras los niños sean felices, inocentes y desalmados".[807]

5. e. Glosa

Viene, desde su *historia* (*story*) primera, lo de *la* Wendy, la niña pequeña que, porque oye (también, porque cuenta) el cuento de Peter Pan, lo vuelve posible. Su función la heredará su hija, y luego la hija de su hija, y así será generación tras generación.

[807] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 17.

6. Si Peter Pan es o no es

"Al año siguiente no vino a por ella. Ella lo esperó con un babero nuevo, porque el viejo no le cabía, pero él nunca vino.

--Puede que esté enfermo –dijo Michael.

--Sabes que nunca se pone enfermo.

Michael se acercó a su hermana y le susurró al oído, con un escalofrío:

--*¡Quizás no haya tal persona, Wendy!* –dijo, y Wendy habría llorado si Michael no hubiese estado llorando."[808]

[808] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 17.

7. Búsqueda del cuerpo de Peter Pan

*****

Peter Pan es criatura fabulosa, fábrica que armó James Matthew Barrie con "los Cinco". El personaje principal del cuento que otro personaje, el Capitán W—, cuenta al pequeño David dentro de la novela de su *vida*, en *El pajarillo blanco*. El héroe titular, luego, de una tragicomedia y de dos novelas.

*****

Fueron, su residencia primera, los Jardines de Kensington nocturnos, cerrados a la gente, y ahora es vecino de lo que los borradores de su *cuento* llamaban "el País de Nunca, Nunca, Nunca Jamás" ("the Never, Never, Never Land")[809], lugar que sólo él tiene por seguro, y donde pasa aventuras dudables.

*****

Tienen noticia de sus cosas más allá de las puertas de los Jardines de Kensington ("outside the gates"[810]). Cuentan las madres lo que tuvieron con él (pero titubean, sólo lo recuerdan aproximadamente). Hace la puebla de las mentes de los niños "la *palabra* Peter"[811] (y, desde luego, "tú no puedes ver a Peter si eres viejo [old]"[812]).

*****

"Estamos ahora *soñando* el País de Nunca Jamás un año más tarde." Viene Wendy y segunda vez se va, y no ha podido, tampoco ahora, abrazar a Peter Pan. Él, bobo feliz, suena todavía su caramillo "hasta que nosotros nos despertamos".[813]

---

[809] Mackail (1941: 316 - 317).
[810] James Matthew Barrie, *El pajarillo blanco*, cap. 18; *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 6.
[811] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 1.
[812] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena II.
[813] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, II.

Esto únicamente lo trae Barrie, su autor, en las acotaciones escénicas de la comedia, y falta en la novela. Aparece, por ello, fuera del cuerpo del texto, en sus márgenes. El público lo ignora en los teatros, y sólo lo aprende el lector de la obra.

Ahí, de todos modos, en esa glosa escondida, su dudoso autor hace a Peter Pan criatura de nuestro sueño, un sueño que se representa sobre las tablas.

*****

Es, ¿lo ves?, su vida, *vida*, *historia* (*story*), *teatro*, *sueño*, en cursivas que dicen su naturaleza *textual*.

8. "The incredible boy…"[814]

*****

Es "secreto mortal" que guardan (mal: se lo han revelado a Wendy) los Chicos Perdidos, "que una de las cosas curiosas [queer] sobre él es que no pesa nada de nada [he is no weight at all]. Pero éste es un tema prohibido."[815]

*****

"The *incredible* boy…"[816] James Matthew Barrie, su padre artificial, saca el tuétano de los huesos de Peter Pan. Y sí, "el chico" es "*increíble*". Pero ello no contesta la materialidad de su existencia. Sólo apunta tu defecto, tu *falta*, tu *pecado*. Que no puedes creer en él.

*****

"*Perhaps there is no such person, Wendy!*"[817] Peter Pan ¿fue? Era y no era. Está dicho. Él mismo seducía (secuestraba) a las niñas pequeñas para que le contasen "*historias* sobre él [*stories about himself*]"[818], que con ellas estibaban la hundidiza nave de su realidad.

[814] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena I.
[815] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto III.
[816] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena I.
[817] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 17.
[818] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 17.

9. Peter Pan, olvidadizo

Continuamente olvida Peter Pan su *vida*, sus aventuras[819], y a la gente que tiene parte, y *parte*, en ellas.

> "Él bajaba riéndose de algo divertidísimo que le había estado diciendo a una estrella, pero ya había olvidado qué era, o aparecía con escamas de sirena pegadas por todas partes, y, sin embargo, no era capaz de decir con certeza lo que le había sucedido. Y a los niños, que nunca habían visto una sirena, les resultaba bastante irritante.
>
> 'Y si las olvida así de deprisa', apuntaba Wendy, '¿cómo podemos esperar que seguirá acordándose de nosotros?'
>
> Y, en efecto, a veces, cuando regresaba, no los recordaba, al menos no muy bien. Wendy estaba segura. Vio que los reconocía cuando estaba a punto de darles los buenos días y seguir su camino…[820]

Ha pasado un año, y Wendy ha regresado al País de Nunca Jamás para la limpieza de primavera. Le habló de "su archienemigo".

> --¿Quién es el Capitán Garfio? --preguntó con interés cuando ella le habló de su archienemigo.
>
> --¿No recuerdas --preguntó Wendy, asombrada-- que lo mataste y salvaste nuestras vidas?
>
> --Es que los olvido después de matarlos --respondió despreocupadamente.
>
> Cuando ella expresó su dudable esperanza de que Campanilla la Calderera se alegraría de verla, él dijo:
>
> --¿Quién es Campanilla la Calderera?
>
> --¡Oh, Peter! –dijo ella, escandalizada, pero ni cuando ella se lo explicó consiguió él recordarla.
>
> --¡Hay tantas! –dijo--. Me imagino que ya no es [I expect she is no more.].
>
> Me imagino que tiene razón, ya que las hadas no viven mucho, aunque son tan pequeñas que un poco de tiempo les parece un buen rato.[821]

---

[819] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 7.
[820] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 4.
[821] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 17.

También viene en la novela:

> Wendy: *¡Imagínate! ¡Haberte olvidado de los chicos perdidos, y hasta del Capitán Garfio?*
> Peter: *¿Y qué?*
> Wendy: *Esta vez no he visto a la Calderera.*
> Peter: *¿A quién?*
> Wendy: *¡Ay! Supongo que será porque ¡tienes tantas aventuras!*
> Peter [aliviado]: *Claro, por eso es.* [822]

De manera que Peter Pan pierde la noticia puntual de las cosas que le suceden, y no se acuerda del Capitán Garfio, ni de los Chicos Perdidos, sus pandilleros, ni de las sirenas, ni de Campanilla la Calderera.

Pero ¿y Wendy? ¿Se le despinta, también ella, del cielo de su memoria? Ya durante su primera estancia en el País de Nunca Jamás (¡y jugaban a papás y a mamás!), "en una ocasión, incluso, ella había tenido que decirle su nombre".

> "'Soy Wendy', dijo, agitada.
> Él lo sintió muchísimo.
> 'Digo, Wendy', le susurró, 'siempre, si ves que me olvido de ti, di muchas veces, 'Soy Wendy', así me acordaré.'
> Naturalmente, esto no resultaba nada satisfactorio."[823]

Y ahora él se iba. "'¿Tú no me olvidarás, Peter, verdad, antes de la limpieza de primavera?' Naturalmente, Peter se lo prometió."[824]

Pues al otro año Peter Pan falta a su palabra facilona, y "a veces olvida que ella ha estado aquí antes".[825]

---

[822] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, II.
[823] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 4.
[824] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 17.
[825] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, Escena II.

Y Wendy, cuando le cuenta a su pequeña la *historia* [*story*] de sus aventuras con Peter Pan, dice su querella: "But, alas, he forgot all about me." "Pero, ¡ay!, él se olvidó de mí por completo."[826]

Trascordarse le sirve a Peter Pan, quizás, de bálsamo, de expectorante. "Peter había visto muchas tragedias, pero todas las había olvidado."[827]

Sólo en ciertos sueños, que "tenían que ver, creo yo, con el misterio [the riddle] de su existencia", *acordaba*, o sea, despertaba, revivía el *ur*trauma, sufría de nuevo el accidente original (¿mamá ha cerrado la ventana de su habitación, otro niño pequeño duerme en su cama, y él no puede entrar?), y lloraba, lloraba.[828]

Pero hay más en ese desacordarse de todo. Y es que Peter Pan a menudo no sabe *si es o no es*. Por eso pide a Wendy (a Jane, a Margaret) que le cuenten las *historias* donde él hace al héroe:

> Wendy: *Cuando vengas a por mí el año que viene, Peter…¿Vendrás, verdad?*
> Peter: *Sí.* [Recreándose.] *¡Para oír historias sobre mí!*
> Wendy: *Es tan raro que las historias que más te gustan son las que tratan sobre ti.*
> Peter [picado]: *¿Y qué?*[829]

[826] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 17.
[827] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 8.
[828] James Matthew Barrie, *Peter y Wendy*, cap. 13.
[829] James Matthew Barrie, *Peter Pan, o El chico que no quería crecer*, Acto V, II.

VII. Peter Pan, trasto de poetas

1. Últimos hombres, últimos libros

"Yo" (dice Jesús), "yo" digo, ojo, este libro, que Juan ha copiado, exacto y alucinado, al dictado de mi Ángel en la isla de Patmos, es objeto divino, cerrado, acabado, si pusieses en él algo, o quitases algo de él, o lo corrigieses, o garabateases en sus márgenes, Papá (mi Papá, digo) te estropeará, y no te dejará entrar en su Ciudad.[830]

No.

"*Lloras entre mis muslos, amada:*
el cadáver de la poesía
es la sustancia de mis versos."[831]

Zaratustra publicó la muerte (¿el asesinato?) de Dios, y dijo al último hombre (somos nosotros), que no sabe marear su libertad (su soledad) nueva. También Leopoldo María Panero mató a Dios (o se le murió). Último hombre, se sitúa además, en su poética, entre los "escritores últimos o póstumos"[832], exégetas de una literatura "de la posibilidad agotada"[833], "correctores de pruebas"[834] del "Último Libro", que es, además, "el primero que se haya jamás escrito"[835]. Toda escritura es reescritura, lectura, cita (o plagio), traducción (no, "*per-versión*").[836]

---

[830] *Apocalipsis*, XXII, 18 – 19.
[831] Leopoldo María Panero, <<Haikú II>>, *El último hombre*, 4ª parte (1983).
[832] Leopoldo María Panero, <<Dos prefacios para un título>>, en *Dos relatos y una perversión*, Madrid, Libertarias, 1984, pág. 12. En Blesa (2001: 14).
[833] Lo dice John Barth "a propósito de Borges". Leopoldo María Panero, Prefacio a *Visión de la literatura de terror anglo-americana*. Citado en Blesa (1995: 98).
[834] Leopoldo María Panero, <<Dos prefacios para un título>>, en *Dos relatos y una perversión*, Madrid, Libertarias, 1984, pág. 12. En Blesa (2001: 14).
[835] Leopoldo María Panero, Prefacio a *Visión de la literatura de terror anglo-americana*. Citado en Blesa (1995: 84).
[836] Leopoldo María Panero, Prefacio a *Visión de la literatura de terror anglo-americana*.

2. Peter Pan, asunto de poetas

En 1983 el doctor Dan Kiley describió "el síndrome de Peter Pan", que afectaba, según el subtítulo, a "hombres que nunca han crecido". El doctor Dan Kiley, psicólogo pop, pretende rectar, castigar al "*hombre-niño*" ("*man-child*"), ayudarlo a abandonar el País de Nunca Jamás[837], ingresarlo en la normalidad.

Los poetas
no. Los poetas al revés.

"Él era poeta, y los poetas no son nunca exactamente adultos."[838]

No era polvo de hadas, el rocío que lo empapaba cuando Campanilla la Calderera sacudía las alas, lo que permitía volar a Peter. Un poeta, James Matthew Barrie, *animó* a Peter Pan (le dio alma, lo vivificó, le insufló espíritu, lo llenó de "valor, esfuerzo, denuedo y bizarría" [*Aut*]). Luego, otros bardos han *alentado* al héroe, escribiendo en ese primer libro (en ese último libro) que lo cuenta.

Peter Pan (los textos que lo dicen) es juguete que ha distraído mucho a tres poetas que quisieron quitarse con él de este mundo, decir desde él adiósatodoeso. Duendes gamberros, han trasteado con él. En un Álbum de su libro *El sueño del origen y la muerte* Jenaro Talens copió tres monólogos de Peter Pan. Juan Miguel Company escribió "una meditación intertextual sobre el mito" que tituló <<El oro nunca permanece>>. Leopoldo María Panero lo volvió a nuestro romance castellano; lo prologó; hizo, sobre él, un guión de cine; ensayó, desde él, un puñado de poemas y, casi, una Poética. *Peter Pan* es la taba que el poeta-sacerdote-de-la-nada hace rodar sobre la piedra del altar para acertar nuestras suertes.

---

[837] Kiley (1983: 274).
[838] James Matthew Barrie, *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 3.

3. "Todo era. Nada podía ser."[839]

Peter Pan recita su tercer monólogo (pero se dirige a Wendy, ¿no?):

"*Sé que estás y no estás.*
(…)
Mientras, tú y yo aprendamos la impostura
de fingir estar vivos en este trozo de papel."[840]

Son, Peter Pan y Wendy, escritura, cuento, materia de esto era y no era. Podrán, acaso (no podrán más), sí, intentar representar sus *partes* como si fueran verdaderas.

[839] Leopoldo María Panero, <<XXVIII. Había un enorme reloj…>>. En 1. *Así se fundó Carnaby Street*. En *Así se fundó Carnaby Street* (1970).
[840] Jenaro Talens, <<Monólogo de Peter Pan III>>. En *El sueño del origen y la muerte* (1986 – 1988).

4. Invocación

Leopoldo María Panero precede su himno a Belial (Satanás, ángel caído miltoniano) con una religiosa invocación (rezar es eso) de Ricardo Reis (máscara fantástica de Fernando Pessoa) a los dioses:

"*He escrito estos versos*
para que vuelvan los dioses."[841]

Y es, sí, el poeta (brujo) quien, con su escritura cifrada, misteriosa, nombrándolos, cita (como al toro) a la gente de los cielos que se cerraron. Uno será Peter Pan.

[841] Leopoldo María Panero, <<A Belial>>. En *Guarida de un animal que no existe* (1998).

5. Peter Pan como escritura

***

"*El poema como un pus*
como el grito de mis ojos
como la sombra en el suelo
de Peter Pan, que los otros
pisotean sin verla
en el suelo del espíritu
en el infierno aún más atroz de lo blanco."[842]

Apunta la sombra de Peter Pan un texto terrible, que supura horror.

***

"*Un animal huye a través del laberinto*
dejando sólo un rastro de baba
en que habita el poema."[843]

Es, ¿no?, Peter Pan, el monstruo mezclado de nuestros principios (de nuestro final) que escribe el poema que lo dice con la "baba" de su miedo (de su asco, de su deseo) mientras intenta escapar del laberinto.

[842] Leopoldo María Panero, <<El poema como un pus…>>. En *Locos* 2ª edición ((1995).
[843] Leopoldo María Panero, <<Un animal huye a través del laberinto…>>. En *Locos*. 2ª edición (1995).

6. Primer asiento melancólico de nuestras pérdidas (de nuestra perdición)

Leopoldo María Panero sabe "que en la infancia vivimos y después sobrevivimos".[844] Todas las situaciones que nos sujetan (que nos convierten en sujetos) buscan borrar al niño.

En un "prólogo desordenado y monárquico" que no llegó a encabezar una colección de textos diversos llamada *En lugar del hijo* (1976) dice: "La cultura es quizá la forma más refinada del filicidio. (…) Lo que la cultura, la historia, devoran y necesitan suprimir es nuestra infancia."[845]

Leopoldo María Panero juzga a la escuela tan contraria a nuestra felicidad como Barrie. Acuérdate del cobarde don Natillas en *El enano glotón*, de Pilkington en *El Pajarillo Blanco*, del primer Garfio: todos ellos fueron maestros, directores del colegio que apartaban a los niños de paraísos:

> "Y es, pienso que es una institución penal en la que lo que [se] nos enseña es a olvidar la infancia. Entonces yo me he rebelado siempre, me rebelaba entonces, contra esa *colonización*."[846]

[844] En *El desencanto* (1976), de Jaime Chávarri. Citado en Blesa (1995: 16).
[845] Citado en Blesa (1995: 16).
[846] Leopoldo María Panero, en *El desencanto* (1976), de Jaime Chávarri.

7. Primera relación de nuestro rescate (no, de nuestra redención)

La esquizofrenia es "a la vez el muro, la abertura del muro y los fracasos de esta abertura"[847]. Leopoldo María Panero observa "febrilmente los indicios de la Nueva Ciudad / gustándo[se] en esa ruina imaginaria que es el anuncio de la catástrofe de la realidad, / de la que la locura es la representación cabal…"[848] Y ¿qué sabe el Loco? Al Niño.

[847] Gilles Deleuze y Félix Guattari (1998: 141).
[848] Leopoldo María Panero, <<Vanitas vanitatum>>. En *Post-Scriptum*. En *Teoría* (1973), IV.

8. Nunca (Jamás) / Nunca (más)

***

"*¡Aullad, aullad, aullad, aullad!*
(…)
Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca.
(…)
Oh, oh, oh, oh."

(William Shakespeare, *El rey Lear*, V, III, 255 ss.)

Lear, el viejo rey, el Rey Viejo, lleva a su hija Cordelia, muerta, en brazos, y balbucea su pérdida, que lo acabará enseguida: aquel "*O, o, o, o*" es eco del verso inicial, "*howl, howl, howl, howl*", y del "*O thou'lt come no more, / never, never, never, never, never*…". Son los versos blancos más extraños, tal vez los más maravillosos, de la poesía inglesa. Lear sólo consigue aullar, como el lobo o el viento, o repetirse.

Leopoldo María Panero usa el "*never, never, never, never, never*", traduciéndolo (pero adrede calla su origen), o, como él diría, pervirtiéndolo, cambiándolo en mayúsculas, y añadiéndole la palabra FIN. Con eso hace un poema brevísimo y terrible, donde se apropia de los trabajos que rompen al triste señor de los britanos:

"NUNCA, NUNCA, NUNCA, NUNCA, NUNCA,
FIN"[849]

***

Nunca. "En ningún tiempo" (*Aut.*).

Nunca jamás. "Lo mismo que Nunca. Añádese la voz Jamás para dar más eficacia y energía a la negación" (*Aut.*).

[849] Leopoldo María Panero, <<NUNCA, NUNCA, NUNCA, NUNCA, NUNCA, FIN>>. Usa el verso horroroso como cipote para señalar el "fin" de *Así se fundó Carnaby Street* (el primer librito dentro del poemario *Así se fundó Carnaby Street*).

Neverland. *Neverneverland*. Peter Pan tiene sus habitaciones y oficinas en el País de Nunca Jamás, fuera del tiempo.

Leopoldo María Panero piensa muchas veces el lugar, que devuelve al inglés como "*nevermore*", "*nuncamás*".

Dice su clima, melancólico: "Llueve, llueve sobre el País de Nunca Jamás."[850] Atina su naturaleza: "Agujero llamado nevermore…"[851] Y apunta su fauna horrorosa:

"*El clavel y la dalia sirven aquí de relleno*
son nombres tan sólo sobre la página húmeda
que destruye mi alma, como el
cuervo
aquel del nevermore."[852]

Este otro poema lo dijo en dos veces:

"…nevermore
dicen los ángeles, nevermore
canta Dios en las alturas,
nunca más
soñaré que existo, ni daré
a los signos un sentido por su movimiento,
nunca más*, dice Él, porque*
Dios es para sí mismo una pesadilla
que trata en vano, universo tras universo,
de arrancarse de un tajo
la espina de la vida, el crucifijo
y de beber el Vino."[853]

---

[850] Leopoldo María Panero, <<Televisor Anglo mejor que la realidad>>. En *Así se fundó Carnaby Street*. En *Así se fundó Carnaby Street* (1970).
[851] Leopoldo María Panero, <<La segunda esposa>>. En *El canto del Llanero Solitario*". En *Teoría*, II (1973).
[852] Leopoldo María Panero, <<Huida del animal>>. En *Guarida de un animal que no existe* (1998).
[853] Leopoldo María Panero, <<Como una bruja apaga su vela: Da-sein>>, en *Narciso en el acorde último de las flautas*, VI (1979).

"…*Soy*
virgen de los hombres y no tengo
sexo, como la nada, como el tiempo, como el Instante puro
en que Adonái cierre su mano para siempre y diga
nunca más en el incomprensible espacio, nevermore
nevermore*, dicen*
en la calle, al pasar, tantos ángeles
medio muertos, nevermore, repiten
sin alma los arcontes de un cielo que desprecio,
nunca
más*, canta Dios en los abismos de lo alto,*
nunca más soñaré que existo, ni daré
a los signos un sentido por su movimiento:
nunca más *grita por fin a la*
sed la tortuga del Tiempo, la
siniestra tortuga, el Monstruo: nunca más*, dice Él, porque*
es también un ente sin espejo, porque
Dios es para sí mismo una pesadilla
que trata en vano, universo tras universo,
de arrancarse de un tajo
la espina de la vida, el crucifijo
y de beber el Vino."[854]

Dios (Adonai, mi Señor), y los ángeles, y el Tiempo ("el Monstruo") ansían deshacerse, volver a la nada, y resumen el espanto, el aborrecimiento de lo que son, y de lo que han podido, repitiendo (funciona como oración, o como maldición, o como encantamiento) "*nunca más*", y "*nevermore*".

[854] Leopoldo María Panero, <<Da-sein (2ª versión)>>, en *Narciso en el acorde último de las flautas*, VI (1979).

9. La muerte, el tiempo, los relojes

***

"¡Morir será una aventura gordísima!", suspira Peter al final del tercer acto, con el agua al cuello y "un tambor en el pecho, como si por fin fuera un chico de verdad".

Morir: dejar por fin que corran, también para él, relojes y calendarios, y luego luego acabarse.

***

Juan Miguel Company escribe una "meditación intertextual sobre el mito":

> "Peter Pan es un mensajero (¿infantil?) de la muerte… (…) El verdadero, último sentido de Peter Pan es el enunciar la muerte. Gran parte de la belleza del mito reside ahí, en esa permanente parálisis de los relojes asimilada a la no-duración de la muerte, de la locura."[855]

***

Jenaro Talens quiere que Peter Pan, en monólogos dudosos, (porque se dirige a alguien, ¿a Wendy?) trate la naturaleza, y la (ir)realidad, del tiempo:

"*El tiempo y el espacio*
--¿son historia o error?—
existen sólo porque existes tú,
quiero decir, porque tu mundo existe." [856]

No hay tiempo sin Wendy, sin el mundo de Wendy.

---

[855] Juan Miguel Company, <<El oro nunca permanece: Una meditación intertextual sobre el mito de Peter Pan>>, págs. 103 y 105.
[856] Jenaro Talens, <<Monólogo de Peter Pan (II)>>. En *El sueño del origen y la muerte* (1986 – 1988).

Aquí Peter Pan ¿conversa con su sombra, con su otroyó más bravo? "Sé que estás y no estás. / Hay alguien dentro, pero no eres tú." Él se va. Mira "este cielo en ruinas".

"*Reposa en paz*
en esa isla sin nombre rodeada de tiempo,
el reino frágil de tu eternidad, y olvídame."[857]

Se ha rendido.

***

WENDY: *Ahora, ¿no debías ser tú, Peter, quien me contase historias, quien me hiciese comprender todo esto?*
PETER PAN: *Te contaré, si quieres, la leyenda del Tiempo.*

Su autor nos hurta el relato. Peter Pan sólo bosqueja cierta "exclusión", y dice a Wendy: "Hoy te enseñaré el País donde el tiempo es sólo una leyenda, el País de Nunca."[858]

[857] Jenaro Talens, <<Monólogo de Peter Pan (III)>>. En *El sueño del origen y la muerte* (1986 – 1988).
[858] Leopoldo María Panero, *Hortus Conclusus*.

10. Segundo asiento melancólico de nuestras pérdidas (de nuestra perdición)

Uno

Está *Narciso*, desde el título, *en el acorde último de las flautas*. Leopoldo María Panero dice, otra vez, creo, al último hombre, y los ronquidos agónicos de la literatura. El poemario lo dedica "a *Alicia*, que recogió el cadáver" (¿de quién?). Lo abre <<Pavane pour un enfant défunt>>.

"*Se diría que estás aún en la balaustrada del balcón*
mirando a nadie, llorando.
Se diría que eres aún visto como siempre,
que eres aún en la tierra un niño difunto.
(…)
…Todos nosotros somos
niños muertos, clavados a la balaustrada como por encanto,
a la balaustrada frágil del balcón de la infancia, esperando
como sólo saben esperar los muertos.
(…)
Pero a nadie le importan los niños, los muertos,
a nadie los niños que viajan solos por el país de los muertos,
y para qué, te dices, abrir los ojos al país de los ciegos, abrir los ojos hoy,
mañana, para siempre…"[859]

Somos los adultos (¡pobres, tristes!) niños que han muerto. Con vértigo (con asco de nuestra condición presente, con morriña) recordamos el País de Nunca Jamás, nuestras habitaciones de érase una vez. Y lloramos, y preferimos no abrir los ojos "nunca, nunca, nunca, nunca, nunca".

[859] Leopoldo María Panero, <<Pavane pour un enfant défunt>>. En *Luz de tumba*. En *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979).

Dos

"*...Peter Punk intenta en vano su amor explicar,*
en una playa desierta Campanilla lo dejó."

Da Panero a Peter "novísimo" (perdóname el guiño idiota) apellido, y lo llama Peter Punk. El sobrenombre con que Barrie lo había bautizado, junto con su caramillo, su montura (el chivo que su amiguita Maimie le regaló) y su paisaje, lo hacían pariente del fauno cachondo y musical y del demonio cabrón. Pero "Punk", si no rima perfectamente con "Pan", le pega muy bien a Peter. "*Punk*" dicen al gamberro, y al catamito ("el paciente en el pecado de sodomía" [*Aut.*]), y a una suerte que fue escandalosa de roqueros, y un poco de todos ellos tiene el chaval. "*To punk*", como verbo, vale "retirarse, abandonar", y Peter Pan anda apartado del mundo y del tiempo que pasa. "Punk" es muy cercano, además, a Puck, que fue ángel derribado y, en una Noche de San Juan que soñó Shakespeare, geniecillo famosísimo y teatral.

Campanilla ("su princesa", "su princesa") ha abandonado a Peter Punk en una playa, como Teseo a Ariadna, porque "es el amor" ("es el amor") pero no puede, no sabe decirlo. El poema está lleno de añoranzas, de pérdidas. Repite un mundo que se derrumba. Los Niños Extraviados "en el cielo están buscando el secreto de la nada".

"*Garfio busca en vano el secreto de su mano*
y Campanilla llora al pie del Árbol Extraviado
adónde las sirenas y adónde los enanos..." [860]

[860] Leopoldo María Panero, <<Peter Punk>>. En *Contra España y otros poemas no de amor* (1990).

11. Segunda relación de nuestro rescate (no, de nuestra redención)

"*…Era mejor Oeste, tierras vírgenes, héroes en los ojos de un cine desesperado…*"[861]

Y únicamente puede devolvernos a todo eso el Poeta, venado, porque conserva (nadie lo sospecha) "esa / belleza demente de la infancia, ese furor contra lo útil de tu cuerpo, / y esa mudez en los ojos, esa belleza / sólo vendible al cielo del suicidio, sólo a esos ojos: esa existencia".[862]

El Poeta se ha "despojado de todo asidero simbólico con el feliz y desdichado mundo de los hombres normales"[863]. El Poeta anuncia que "el hombre no tiene otra posibilidad que lo imposible, otra salida que el callejón sin salida de la locura, otro reposo que el Apocalipsis"[864].

"*...Pero aventura no hay, lo sabes,*
más que por alguien, para alguien, como un poema,
como el riesgo de un vuelo en el aire sin tránsito."[865]

Entonces el Poeta no puede nada solo. Entonces la "aventura", el "vuelo" arrojado, inútil (puesto que no lleva a ninguna parte: "sin tránsito") (¿dice el de Peter Pan?), el "poema", sólo son posibles "por alguien, para alguien". Por Wendy, para Wendy.

---

[861] Leopoldo María Panero, <<Pavane pour un enfant défunt>>. En *Luz de tumba*. En *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979).
[862] Leopoldo María Panero, <<Pavane pour un enfant défunt>>. En *Luz de tumba*. En *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979).
[863] Lo dice Johannes de Silentio (doble del poeta), que firma el Prólogo al libro *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979).
[864] Leopoldo María Panero, Prólogo a Marqués de Sade, *Cuentos, historietas y fábulas completas*; Madrid, Felmar, 1976, págs. 50 –51. En Blesa (1995: 16).
[865] Leopoldo María Panero, <<Pavane pour un enfant défunt>>. En *Luz de tumba*. En *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979).

12. Colaboración necesaria

"*…ven aquí, he*
construido este poema como un anzuelo
para que el lector caiga en él,
y repte
húmedamente entre las páginas."[866]

El suyo parece a Leopoldo María Panero oficio "ilícito, (…) improbable y trémulo, (…) imperdonable", si no hay alguien al otro lado, recibiendo el texto. Dice, y apunta "la historia de un escritor" que "descubre", demasiado tarde, "que no ha escrito jamás, *porque no ha sido leído*. (…) Algo tan modesto como saber que la literatura no sirve más que para ser leída."[867] En el Prefacio de *El último hombre* (una "suerte de POÉTICA…") Panero defiende que "la poesía no tiene más fuente que la lectura, y la imaginación del lector": ésta es "el referente poético por excelencia". Con ella jugará el autor "como el cazador con las fieras, aturdirla, chocarla, perseguirla, cautivarla". Se trata, sobre todo, de trabajar para "ser comprendidos, *cal trovar non porta altre chaptal* (porque cantar no recibe otro capital), como afirmara la Comtessa de Dia"[868].

Panero dirá su fracaso final. Ha olvidado su *arte* y sólo un fantasma lee sus versos a los muertos:

"*Tuve la voz, trovador fui*
hoy ya cantar no sé
trovador, no sé hoy quién soy
y en la noche oigo a un fantasma
a los muertos recitar mis versos."[869]

---

[866] Leopoldo María Panero, <<Himno a Satanás>>, Huida del animal, *Guarida de un animal que no existe* (1998).
[867] Leopoldo María Panero, Prólogo a *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979).
[868] Leopoldo María Panero, *El último hombre* (1983), Prefacio.
[869] Leopoldo María Panero, Segunda Parte. *Dos poemas de amor.* <<Trovador fui, no sé quién soy>>. En *El último hombre* (1983).

13. Tercer asiento melancólico de nuestras pérdidas (de nuestra perdición)

En su terer monólogo (según Jenaro Talens) Peter Pan dice: "…mi voz (…) resbala / sobre una niñez que se dispersa, hecha añicos, sin mí."[870]

[870] Jenaro Talens, <<Monólogo de Peter Pan (III)>>. En *El sueño del origen y la muerte* (1986 – 1988).

14. Tercera relación de nuestro rescate (no, de nuestra redención)

Leopoldo María Panero iguala a Peter con el divino Pan:

> "Asimismo, un nivel del que responde lo que Freud llamaba 'el retorno infantil del totemismo'. Peter Pan es la figura totémica del Gran Dios Pan, como muestra, por ejemplo, su flauta, detalle insoslayable de aquel dios."[871]

Sirve, por lo tanto, cuanto dice del dios silvestre, para Peter:

> ""Ten cuidado al mover estas cartas porque podrías destruir el universo.' Y ése era el sueño de Pan, que era un sueño sin figura, clave de su *ténébreuse démence* (…) de cuya fuente cristalina nace un nuevo mesías, que es también un héroe sin figura, héroe de la catástrofe y de la muerte, que es el Anticristo, genio del mal, sólo por cuanto el mal es una subversión del orden o el diablo es la subversión del logos..."[872]

Y la sombra (tremenda) de Pan vale la sombra de Peter, y penetra su poesía:

"*Yo he sabido ver la realidad de la sombra*
y el horror de Pan en la cercanía del poema."[873]

[871] Leopoldo María Panero, Prólogo a su traducción de *Peter Pan*.
[872] Leopoldo María Panero, Prólogo de *El Tarot del Inconsciente Anónimo* (1997).
[873] Leopoldo María Panero, III, <<Asesinato>>, *Piedra negra o del temblar* (1992).

15. *Hortus Conclusus*[874]

"Oh, déjame entrar, Oh, déjame entrar", dice Peter Pan, y enseguida dice su falta: "No tengo sombra."

Dentro, en su habitación, en la casa de Bloomsbury Street, Wendy cuenta a sus hermanos la *historia* (podrida, horrorosa) de *Peter Pan*.

En el camarote del capitán Garfio el pirata *dandy* acaricia a Peter Pan (el dorso de su mano, el rostro). "Peter Pan no mira a Garfio, ni parece mirar a ninguna parte", y permanece "en todo momento impasible, como una estatua o una idea", apático.

> GARFIO: [*susurra* pero con voz más grave que la de Peter].—*Peter, sabes, ninguno de los dos existimos, y allá, tan lejos de este lugar, fuera de los márgenes de esta isla...*
> PETER PAN: [susurra igualmente, pero como siempre con un tono dulce, infinitamente más dulce que el de Garfio, con aire distraído].—*¿En la calle Bloomsbury?*
> GARFIO: *Allá, sólo una inexplicable caridad les hace acogernos en sus mentes.*

En efecto, "Peter Pan es, en el cuento, una alucinación de los niños…"[875]

Hortus Conclusus: el País de Nunca Jamás clausurado, terminado. Que Wendy se ha ido. Que, si ella no lo dice, o descree de su realidad, se despinta del mundo.

---

[874] "Guión cinematográfico de Leopoldo María Panero, basado en *Peter Pan* de James Matthew Barrie y en *The wicked voice* de Vernon Lee…"
[875] Leopoldo María Panero, Prólogo a su traducción de *Peter Pan*.

16. Poética del fin del mundo

> "Vivo dentro de la fantasía paranoica del fin del mundo y no sólo no quiero salir de ella sino que pretendo que los demás entren en ella. Todas mis palabras son la misma que se inclina hacia muchos lados, la palabra FIN, la palabra que es el silencio, dicha de muchos modos."[876]

En el prólogo a su poemario *Teoría* (1973) comenta su primer libro, *Así se fundó Carnaby Street* (1970), que incluye *Tarzán traicionado* "se trataba con él de aludir a una 'situación anímica de fin de mundo'…" Otra vez dice a los últimos hombres. En otra parte lo confirma:

> "Lo que trato de lograr es el fin del mundo dentro de la poesía. *Carnaby Street* es la paranoia típica, la fantasía del fin del mundo, que figura en uno de los casos estudiados por Freud y de la cual yo adolezco. (…) El poema destruye el mundo."[877]

[876] Leopoldo María Panero, en la Poética que José María Castellet le pidió para prologar sus poemas en la crucial antología de los *Nueve novísimos poetas españoles* (1970).
[877] Leopoldo María Panero, Entrevista con Federico Campbell publicada en *Infame turba* (1977, pp. 18 – 19). En Blesa (1995: 95).

17. Último asiento melancólico de nuestras pérdidas (de nuestra perdición)

*****

Es el título "inscripción, o rótulo exterior, para el conocimiento de las cosas interiores, ocultas, o reservadas" (*Aut.*). El título, como el nombre, si está bien puesto, *dice* la cosa, la adelanta. Leopoldo María Panero quiso que se llamase *Tarzán traicionado* (1967) el segundo cuadernillo de *Así se fundó Carnaby Street* (1970).

*****

Abre ahora la puerta, éntrate en el libro, y en su zaguán, o recibidor, mira despacio las citas (los préstamos) que hacen su doble cabecera, y declaran lo que hay en él "cerrado", y escondido (*Aut.*).

"…Die Süsse unserer traurigen Kindheit."

Georg Trakl apunta la dulzura (la suavidad) de nuestra triste (de nuestra soñadora, de nuestra lamentable) Infancia.

"Son morto ch'ero bambino."[878]

Y esto trae, exactamente, el librito, la noticia de nuestra muerte común, que viene, puntual, cuando se acaba el niño que fuimos.

*****

Todavía en el umbral, la dedicatoria, "para Ana María Moix" (el amor que le tuvo, sin vuelta, estropeó tal vez al poeta).

[878] Vandelli-Lunero, de su canción "Auschwitz".

*****

Arman el libro una cinquena de poemas. Dejo el primero (que me importa más) para el final.

Voy al segundo. Blancanieves se va, se va. "Prometo escribiros." Dice. "Os echaré de menos, nunca os olvidaré." Dice. Hay "pañuelos que se pierden por el horizonte". La casa de los Siete Enanitos huele "a cerrado", sus "risas (…) palidecen", sus "rostros (…) caen sin peso sobre la hierba húmeda", y parecen "ahora" "grotescos", "grotescos", "los espejos silenciosos", "envenenados peines, manzanas, maleficios". Los árboles del bosque se derrumban. "Está en venta el jardín de los cerezos."[879]

En otro[880] "el sol, su torpe claridad, su exactitud brutal", ha secado "para siempre nuestras almas", aventando a las brujas, y haciendo que olvidemos, sin su ayuda, "el lenguaje de la noche".

Aquí, caínes nuevos, expulsados de un moderno paraíso artificial, "al oeste de Greenwich", se han vuelto "inútiles" "nombres y cifras", y el autor descree ("¿qué se hizo…?") de las certezas de la ciencia. "Hoy…" "Hoy…" Hoy ya no hay "ecuación posible" para acertar "el Tiempo, el Espacio".[881]

El poema que cierra el libro manifiesta, desde su título, y desde el estribillo, el "deseo de ser piel roja" del poeta, deseo melancólico, porque han abandonado "la Reservación" y "Sitting Bull ha muerto", "Sitting Bull ha muerto", "Sitting Bull ha muerto…"

Así, habitamos un mundo empobrecido, vaciado de todas las criaturas que fueron hijas (que fueron madres) fantásticas de nuestra infancia. Un mundo sin cuentos.

---

[879] Leopoldo María Panero, "Blancanieves se despide de los Siete Enanos". En *Tarzán traicionado*. En *Así se fundó Carnaby Street*.

[880] Leopoldo María Panero, "Las brujas". En *Tarzán traicionado*. En *Así se fundó Carnaby Street*.

[881] Leopoldo María Panero, "Al oeste de Greenwich". En *Tarzán traicionado*. En *Así se fundó Carnaby Street*.

*****

Van luego <<Unas palabras *para* Peter Pan>>. No (no sólo) *acerca de* Peter Pan. Sobre todo *para* él: para el alivio de su angustia (existencial: ¿soy?).

Como epígrafe del poema usa un fragmento del *Peter Pan* de James Matthew Barrie:

> "'No puedo ya ir contigo, Peter. He olvidado volar, y…'
> Wendy se levantó y encendió la luz: él lanzó un grito de dolor…"

"Give me some *light*…" "*Lights*, *lights*, *lights*."[882] Aquella obrita que ha reescrito su hijastro, el príncipe, publica su doble pecado. El rey Claudio pide "alguna luz", y "luces, luces, luces" ordenan los suyos, para romper los teatros que lo representan (aprovechan lo oscuro para sus encantamientos), verdaderos.

Cuando Wendy enciende la luz Peter la descubre (a la niña, a la niña) muerta, e impedida para el vuelo y para su compañía. La conversación continúa dentro del poema de Panero. "Peter Pan, ¿no lo sabías? Mi nombre es Wendy *Darling*." El apellido la marca como cosa (como criatura) de su padre, fija su posición familiar. Peter repite, con una pena que (casi) lo termina, el nombre corregido de su amiga (de su esposa imposible): "Wendy, Wendy *Darling*."

El poema certifica la derrota del Niño Eternal, y la insignificancia (no: la irrealidad) del País de Nunca Jamás:

> "*El desvío en la ruta, la visita a la Isla-Que-No-Existe, está previsto en el itinerario. Cruzarán el cielo otros nombres, hasta ser llamados, uno tras otro, por la voz de la señora Darling (el barco pirata naufraga, Campanilla cae al suelo sin un grito, los Niños Extraviados vuelven el rostro a sus esposas o toman sus carteras de piel bajo el brazo, Billy el Tatuado saluda cortésmente, el señor Darling invita a todos ellos a tomar el té a las cinco). Las pieles de animales, el polvo mágico que necesitaba de la complicidad de un pensamiento, es puesto tras de la pizarra, en una habitación para ellos destinada en el nº 14 de una calle de Londres, en una habitación cuya luz ahora nadie enciende. (…) …todo estaba previsto, todos ellos acudirán puntualmente a las cinco, nadie faltará a la mesa.*"

[882] William Shakespeare, *Hamlet*, III, II, 263 – 264.

La señora Darling, tremenda, terrible, pronuncia, "uno tras otro", todos los nombres, los de sus hijos, los de los piratas, el de Campanilla, sacándolos de sus cielos, sometiéndolos, rindiéndolos. El saludo cortés de Billy el Tatuado, el té de las cinco, el naufragio del barco que mandaba Garfio, el derribo (la religiosa *caída*) (¡sin ruido!) de Campanilla, las pieles de animales, y los polvos que valían, si creías en su gracia, el vuelo, arrimados detrás de la pizarra, en un cuarto oscuro que no se usa, los Niños Extraviados metidos a oficinistas y maridos cabales, índices, todos, de un universo arrasado, anulado. Y sí, la Isla-Que-No-Existe es solamente "visita", "desvío en la *ruta*", algo "previsto en el *itinerario*", distracción tolerada en nuestro *camino de perfección*, que nos lleva hasta la *Casa* del hombre, y de la mujer, hechos y derechos, y nos encierra en ella.

18. Última relación de nuestro rescate (no, de nuestra redención)

> "El niño, como el loco, es el amigo natural del vampiro, al que también se llama *revenant*, o el que vuelve..."[883]

El vampiro, "*revenant*", "o el que vuelve": otro aspecto de Peter Pan, que se asoma al cuarto de los niños, que regresa cada primavera a llevarse a Wendy, o a su hija. Para que escuche sus *historias* sobre el País de Nunca Jamás y, desde su fe entusiasmada, las vuelva verdaderas:

> "La locura se hace acompañar de una niña, y las niñas son las únicas que escuchan, *fieles a su realidad*, las historias del loco. Y es que (...) existe una percepción de la realidad en el niño que no ha de interpretarse como una *manque*, como una falta de lo real, sino como una divergencia..." [884]

De ahí el "milagro" de la fe de Wendy, que arranca de su esquizofrenia, enfermedad que llamaron primero "Dementia praecox" o "Demencia traviesa", describiendo su naturaleza, que es la de una "regresión a la infancia", o sea, "al abismo de la visión". [885] [886]

---

[883] Leopoldo María Panero, Prólogo a su traducción del *Peter Pan* de James Matthew Barrie (1987).
[884] Leopoldo María Panero, Prólogo a su traducción del *Peter Pan* de James Matthew Barrie (1987).
[885] Leopoldo María Panero, Prólogo a su traducción del *Peter Pan* de James Matthew Barrie (1987).
[886] Leopoldo María Panero, <<Acerca del caso Dreyfuss sin Zola o la causalidad diabólica: El fin de la psiquiatría>>. En *Poemas del Manicomio de Mondragón* (1987).

"*Peter Pan no existe*." La frase resume nuestra *des-gracia*, nuestra *pérdida* y *perdición*.

¿O no? Hay *un resto*, algo siniestro ("*unheimlich*"), que desasosiega al señor Darling (él gobierna el mundo en esta orilla de las cosas).

> "No hay nada detrás del espejo*, tranquilícese, señor Darling, todo estaba previsto, todos ellos acudirán puntualmente a las cinco, nadie faltará a la mesa. (…) Deje ya de retorcerse el bigote, señor Darling, Peter Pan no es más que un nombre, un nombre más para pronunciar a solas, con voz queda, en la habitación a oscuras. Deje ya de retorcerse el bigote, todo quedará en unas lágrimas, en un sollozo apagado por la noche: todo está en orden, tranquilícese, señor Darling.*"

"*Pero*…" La conjunción adversativa (con ella "se contrapone el extremo de una oración al de otra, moderando su sentido o destruyéndolo" [*Aut.*]) empieza el poema. "*Pero* conoceremos otras primaveras, cruzarán el cielo otros nombres –Jane, Margaret--." Jane es la hija de Wendy; Margaret, la hija de Jane. Significan todas las niñas que siguen a Peter hasta el País de Nunca Jamás.

> "*Usted lleva razón, señor Darling,* Peter Pan no existe*, pero sí Wendy, Jane, Margaret y los Niños Extraviados. (…) Campanilla necesita a Wendy, las Sirenas a Jane, los Piratas a Margaret.*"[887]

Peter Pan, cuento puro (mero cuento), se hace carne a los ojos de Wendy, o sea, porque lo ve Wendy (como hizo su madre, la señora Darling, como a su hora hará su hija, y la hija de su hija cuando le toque la vez). Esas Wendys, sus privadas, oyendo (leyendo) sus aventuras (otra manera de coserle la sombra) completan a Peter Pan, lo hacen posible, lo despiertan.

---

[887] Leopoldo María Panero, <<Unas palabras para Peter Pan>> En *Tarzán traicionado* (1967). En *Así se fundó Carnaby Street* (1970).

No hay País de Nunca Jamás (no es Peter Pan) si la Wendy no lee sus cuentos con la boca muy abierta y ojos asombrados, dándolos por seguros, creyéndoselos a pie juntillas.

Otros poetas lo saben:

> "Peter Pan...es, en primer lugar, objeto del discurso –de la palabra, del deseo—de Wendy.
> (...)
> La historia de Peter Pan ha amueblado, incluso, el imaginario infantil de la señora Gentil, la madre de Wendy."[888]

Peter Pan no existe. O sí. Depende de Wendy. Según Wendy. Según Wendy. Sólo según Wendy.

[888] Juan Miguel Company,<<El oro nunca permanece. Una meditación intertextual sobre el mito de Peter Pan>>. En Company (1988: 102 - 103)

Adonis

Adonis es un "chico tonto" ("the silly boy") (467), "travieso", o "gamberro" ("the wayward boy") (344), un "pobre bobo" ("the poor fool") (578), y "dulce" (583).

Adonis era, decía Venus, "una mancha para todas las ninfas, más adorable que un hombre" (9).

No es, entonces, aún, hombre. Es, entonces, otra cosa.

Su albura perfecta la alhaja el rubor que le enciende naturalmente las mejillas:

"*Justo cuando el sol, con su rostro color púrpura,*
Había dicho su último adiós a la llorosa mañana,
Adonis, de mejillas sonrosadas, salió a cazar…"

(1 – 3)

"Rose-cheek'd Adonis…" Las mejillas sonrosadas parecen el atributo del muchacho, casi su epíteto.

Pero el rostro de Adonis sirve de espejo a sus escrúpulos, que él no puede (¿todavía?) darse al amor carnal, y quiere (¿aún o para siempre?) jugar, jugar, jugar (pero no a eso, no a eso). Ahora el pudor (que Venus intenta una y otra vez despabilar su deseo, hocicando en sus carnes dormidas con sus manos maravillosas, con sus divinos labios, con sus gastadas y alcahuetas razones) arrecia el fuego de sus carrillos, incendiándolos; ahora el fastidio, y las nieves de su corazón (y de su miembro), hacen que entremuera la llama hasta apagarla:

"*Él ve que ella viene, y comienza a arder*
Lo mismo que un ascua moribunda se reaviva con el viento…"

(337 – 338)

La diosa le decía cositas.

"*Y él todavía se muestra huraño, todavía frunce el ceño y refunfuña,*
Entre la vergüenza carmesí y la cólera, cenicienta y pálida.
Cuando se pone rojo lo quiere más, y cuando se queda blanco
Más y más aún, deliciosamente."

(75 – 78)

Venus desmontó a la fuerza al "tierno muchacho",

"*Que se sonrojaba y hacía pucheros, torpe y desdeñoso,*
Con su apetito de plomo, incapaz de jugar:
Ella roja y ardiente como las brasas de carbón en el fuego,
Él colorado de vergüenza, pero escarchado en el deseo."

(32 – 36)

"Adoraba la caza, pero del amor se reía, mofándose de él" (4). La diosa acariciaba su mejilla y, con mil besos, lo callaba (45 – 46). Pero era un "chico de corazón de pedernal" (95). Ella buscaba ablandarlo (quiero decir, endurecerlo) con sobados argumentos alcahuetes:

"'*La tierna pelusilla que crece sobre tus tentadores labios*
Señala que no estás maduro; sin embargo, podría muy bien tastarte.
Aprovecha el tiempo, no dejes que la ventaja pase,
La belleza no debería echarse a perder sola.
Las flores hermosas que no se recogen en su mocedad
Se pudren y consumen en poco tiempo.'"

(127 – 132)

Hacía, lo reñía la diosa, como Narciso, que "murió por besar su sombra en el arroyo" (156 – 162). Con varios ejemplos lo jaleaba para que criase, para que engendrase otro como él, que pudiese continuarlo más allá de la muerte, para que fuese "pródigo" (755) y se multiplicase:

"*"Las antorchas están hechas para ser encendidas, las joyas para ser lucidas,*
Las delicias para ser saboreadas, la belleza para su uso,
Las hierbas para dar su perfume, y las plantas llenas de savia para retoñar:
Las cosas que crecen en soledad abusan de su crecimiento.
Las semillas brotan de otras semillas, y la belleza concibe belleza:
Tú fuiste engendrado, engendrar es tu deber.

¿Qué derecho tienes a alimentarte de lo que crece en la tierra
Si no alimentas a la tierra con hijos que la aumenten?
Por ley de la naturaleza estás destinado a la generación,
Para que lo tuyo pueda vivir cuando tú estés muerto;
Y, así, a pesar de la muerte, tú sobrevives,
Pues tu imagen queda viva aún."

(163 – 174)

Siguió aún con su asunto:

"*"Así, a pesar de la estéril castidad,*
De las vestales sin amor y de las monjas, enamoradas de sí mismas,
Que convertirían la tierra en un yermo
Desierto de hijas y de hijos,
Sé pródigo: la lámpara que arde de noche
Quema su aceite para prestar al mundo su luz.

¿Qué es tu cuerpo sino una tumba hambrienta
Que parece sepultar esa posteridad
A la que, por derechos del tiempo, a la fuerza ganarás,
Si no los destruyes en una oscuridad total?

Si obras así, el mundo te juzgará con desdén,
Ya que das muerte con tu orgullo a una esperanza tan hermosa.

Así que te echas a perder en ti mismo:
Un crimen mayor que la guerra civil,
O que el de aquellos que se matan con mano desesperada,
O que el del padre carnicero que arranca a su hijo la vida.
Una herrumbre fea y cancerosa estropea el tesoro escondido,
Mientras que el oro que uno pone en uso engendra más oro."'

(751 – 768)

Adonis protestaba, contestaba con razones contrarias:

"'*¿Quién se pone un traje sin forma, sin terminar?*
¿Quién arranca el capullo antes de que brote una hoja?
Si las criaturas que están empezando son disminuidas un punto
Se marchitan en su mocedad, y no valen nada;
El potrillo que montan y cargan cuando tiene pocos meses
Pierde el orgullo, y ya nunca crece con fuerza."'

(415 – 420)

"'*Reina hermosa', dice él, 'si me tienes algún cariño,*
Mide mi extrañeza con mis años inmaduros.
Antes de que me conozca a mí mismo, no busques tú conocerme:
Los pescadores devuelven al mar la morralla,
La ciruela madura cae, la que está verde se agarra a la rama,
O, si la coges antes de tiempo, tiene el sabor amargo."'

(523 – 528)

Venus se cansa:

"'*¡Bah, retrato sin vida, piedra fría e insensible,*
Ídolo pintado, imagen apagada y muerta,
Estatua que sólo contentas a los ojos,
Pareces un hombre, pero no te ha concebido mujer!

Tú no eres hombre, aunque tengas el aspecto de hombre,
Pues los hombres besan dirigidos por su condición de tales."'

(211 – 216)

Tentando a Adonis, Venus se soñó parque, e imaginó que el amigo era un ciervo que distraía su gana en él:

"*'Bobo', dijo, 'puesto que te he cercado aquí,*
Dentro del circuito de esta empalizada de marfil,
Yo seré un parque, y tú serás mi cervatillo:
Pace donde te plazca, en mis montañas o en mis dehesas;
Pasta en mis labios y, si esas lomas te parecen secas,
Baja un poco, donde brotan placenteras fuentes.'

'Dentro de estos límites hallarás alivio suficiente,
La hierba más dulce del valle, y deliciosos altollanos,
Redondas colinas, ásperos y oscuros bosquecillos
Que te cobijarán de la tempestad y de la lluvia:
Así pues, sé mi ciervo, ya que yo soy este parque,
Ningún perro te achuchará, aunque oyeras mil ladridos."'

(229 – 240)

"*Pero, ay, desde un sotillo vecino,*
Una jaca española en celo, ganosa, joven y soberbia,
Espía al corcel de Adonis, que zapateaba,
Y corre hacia él, ronca, relincha:
El poderoso caballo, que estaba atado a un árbol,
Rompe las riendas y va directo hacia ella."

(259 – 264)

Las dos bestias se rondan luego y se entran en el bosque a desahogarse (265 – 324). Su rápida, urgente historia de amor sirve de fábula. Sin embargo, Adonis no se mira en el ejemplo de su semental.

"*She would, he will not*…" (226) Ella querría, él no quiere… Prosiguió todavía "este bello combate, entre uno que quiere y otro que no…" ("wilful and unwilling") (365). Venus observa ahora el aborrecimiento en el gesto de Adonis, y se desmaya. "El tonto, creyendo que está muerta / abofetea suavemente sus pálidas mejillas hasta que enrojecen" (467 – 468). Ella yace entonces tendida sobre la hierba, como muerta, "hasta que su aliento vuelva a inspirarle vida" (473 – 474).

"*Él le retuerce la nariz, le abofetea las mejillas,*
Le dobla los dedos, le aprieta con fuerza las muñecas,
Le frota los labios…de mil maneras busca
Reparar la herida que ha abierto su inclemencia:
La besa, y ella adrede
No se despierta, para que la bese aún."

(475 – 480)

Venus es una Blancanieves, una Zarzarrosa, coqueta; Adonis un príncipe a lo ridículo, torpón, algo bruto.

Ella ha oído que Adonis va a cazar, al otro día, el jabalí, y, llena de miedo, le echa las manos al cuello. "Él cae sobre su barriga, y ella de espaldas" (589 – 594).

"*Ahora está ella en la palestra del amor,*
Su campeón la ha montado para el caliente encuentro.
Pero todo termina siendo imaginario:
Él no puede gobernarla, aunque la monte:
Su decepción es mayor que la de Tántalo:
Ha abrazado el Elíseo y no lo ha gozado."

(595 – 600)

Fatigaba a Adonis su "vano y manoseado tema" (770). Ella no entendía de amor, sino de lujuria:

"*No lo llames amor, pues el amor ha huido al cielo*
Desde que la sudorosa lujuria usurpara su nombre en la tierra."

(797 – 798)

Se iba, en fin: había ofendido su "corazón de adolescente" (808) con sus impúdicas palabras.

*

Ted Hughes entendió que el jabalí es el aspecto terrible de Venus.

"*Would thou wert as I am, and I a man.*" "Ojalá fueras tú lo que yo soy, y yo un hombre" (369). Para cubrirlo, dice. Venus se sueña varón armado, y sueña a Adonis muchacha.

Adonis apunta, fatal:

"*'No conozco el amor,' dice él, 'ni lo conoceré,*
A menos que sea el de un jabalí, y entonces lo cazaré.'"

(409 – 410)

Venus imaginó al cochino montés espantada. Nunca envaina los colmillos, y continuamente los amola, como un carnicero antes de la matanza (617 – 618). Cava sepulcros con su hocico (622). La víspera de la cacería a los ojos de Venus "se presenta" una "imagen" del jabalí, rabioso, y, bajo sus "afilados colmillos", otra, yaciente, de Adonis, "todo manchado de sanguaza: / su sangre, derramada sobre las flores frescas, / hace que se marchiten y agachen, llenas de dolor" (661 – 666).

Al otro día Venus "espió" a la bestia. Tenía el hocico "espumoso, tintado todo de rojo, / como si hubiesen mezclado leche con sangre". Se espantó (900 – 903). La baba del monstruo vale su semen (que también dicen *lecha*).

Buscó la diosa enamorada al efebo, y lo halló, y primero no quiso, ni pudo, mirarlo, hasta que por fin vio…

"*…La ancha herida que el jabalí había cavado*
En su tierno costado, cuya acostumbrada blancura de lirio,
Se había empapado de las lágrimas púrpuras que su herida lloraba.
No hubo flor, en sus alrededores, ni hierba, ni hoja, ni maleza,
Que no le robara la sangre y pareciese sangrar con él."

(1052 – 1056)

La herida de Adonis, que el bruto ha "cavado" en su "tierno costado" (1052 – 1053) (pero esto es eufemismo, o sinécdoque por cercanía), es la de una virgen violada, y la sangre la bandera de su desgracia.

Venus lo lloró: todas las bestias se recreaban en las orillas de Adonis (1093 – 1104).

"*Pero este jabalí horroroso, sombrío, de hocico erizado,*
Que tiene la mirada puesta siempre en la tierra, como removiendo tumbas,
No llegó a ver la espléndida librea que llevaba puesta,
Ni fue nunca testigo del entretenimiento que proporcionaba.
Si hubiera visto su rostro, ah, entonces sé
Que habría intentado besarle y, con eso, lo habría matado.

Es verdad, es verdad, así encontró Adonis la muerte:
Corrió hacia el jabalí con su afilada lanza,
Y éste no volvió a enseñarle los dientes,
Sino que pensó, con un beso, convencerlo para que se detuviera allí,
Y hocicando en su costado, el enamorado puerco
Le hundió sin darse cuenta el colmillo en su blanda ingle.

De haber tenido sus verrojas, tengo que confesarlo,
Lo habría matado yo antes con mis besos.
Pero él está muerto, y nunca bendijo
Mi juventud con la suya, cosa que me vuelve maldita." (1105 – 1120)

El final de Adonis es mágico, maravilloso.

"*Con esto el muchacho, que yacía muerto a su lado,*
Se disolvió como vapor, desapareciendo de su vista,
Y, donde su sangre encharcaba el suelo,
Brotó una flor púrpura, con vetas blancas,
Que se parecía mucho a sus pálidas mejillas, sobre cuya blancura
Resaltaban gotas redondas de sangre."

(1165 – 1170)

Venus ha perdido al amigo, ha ganado sólo la flor delicada que ha nacido de su sangre.

"*Así, cansada del mundo, se va,*
Unce a su yugo sus palomas de plata, y con su rápido socorro
Montada su señora en su ligera carroza,
La conducen deprisa a través de los cielos vacíos
Rumbo a Pafos, donde su reina
Piensa emparedarse y no dejarse ver."

(1189 – 1194)

Mocedades de Rodrigo

Porque había entrado en su Casa rompiéndolo todo Rodrigo, pubescente, mató al conde de Gormaz. Fue luego la hija del muerto al Rey, y le pidió que la casase con él. El chico sufrió el matrimonio con muy malos modos, y juró que no lo consumaría hasta que no hubiese vencido en cinco lides campales. Éste es el meollo del *Cantar* de *Las mocedades de Rodrigo*. Iré a él antes que nada. Luego recorreremos una corta historia de sus *mocedades* verdaderas y fabulosas. Veremos cómo las trasladaron al *Romancero*. Estudiaré después qué hicieron Guillén de Castro y Pierre Corneille con aquella materia pringosa para poder mostrarla en sus respectivos teatros. Por último, resumiré lo que los textos que los narran y los que emborronan sus márgenes dicen sobre la querella de Jimena y el voto de Rodrigo, con otras lecturas de los mismos.

I. *Cantar* de las *Mocedades de Rodrigo*

1. Qué es

Las *Mocedades de Rodrigo* se guardan en la parte final de un único manuscrito en papel[889], en los folios 188r – 201v.[890] La *Crónica de Castilla* o *Crónica del Campeador* ocupa el grueso del códice.[891]

El manuscrito "presenta, por lo menos, diez lagunas y abundantes rasgos de una transmisión defectuosa y muy deturpada".[892] Tiene una introducción en prosa que ocupa el folio 188r. Luego continúa el poema.[893]

La copia es de 1400.[894] La redacción debe de ser de principios del siglo XIV.[895]

Las *Mocedades de Rodrigo* tienen un origen juglaresco, tradicional, pero, en cuanto al texto conservado, "se trata (…) de una refundición eclesiástica, palentina, de un poema épico seglar": de ahí que parezca "*casi un palimpsesto*".[896] Leonardo Funes lo define como "*aluvional*".[897] Hijo de la literatura clásica, del folklore y del mito, por debajo de él corre "*un mar subterráneo de tradiciones*".[898] Matthew Bailey destaca, como "aspecto fundamental (…) su heterogeneidad (…) [y] carácter *híbrido*…"[899]

---

[889] Ms. Fonds Espagnol, 12 de la Bibliothèque Nationale de France, en París.
[890] Bailey (1999: 182; Alvar, 1991: 67).
[891] Alvar (1991: 67).
[892] Alvar (1991: 67).
[893] Tiene 1167 versos (Alfonso Pinto, 1999), los cuales "se reparten aproximadamente en 30 tiradas". El poeta "no ha recurrido a un metro regular, perfectamente culto, sino que ha empleado la versificación propia de la juglaría, de extraordinaria irregularidad" (Alvar, 1991: 99).
[894] Alvar (1991: 64).
[895] Deyermond (1999: 2 – 7 y 14).
[896] Deyermond (1999: 9).
[897] Leonardo Funes, <<Gesta, refundición, crónica: deslindes textuales en las *Mocedades de Rodrigo* (razones para una nueva edición crítica)>>. *Incipit*, VII, 69 – 94, 1987, p. 83. En Vaquero (1999: 103).
[898] Montgomery (1999: 37).
[899] Bailey (1999: 89).

2. Qué cuenta

Tenemos lo que tenemos, y dice lo que dice. Y a eso voy ahora (luego iré más allá de lo que dice, al otro lado, inventando peripecias que pudo padecer en la oralidad y en sus sucesivas escrituras extraviadas).

3. Linaje del héroe

Enseguida, en el folio recto 188 (están perdidos los iniciales), el único que va en prosa, del manuscrito que conserva las *Mocedades de Rodrigo*, leemos cómo "*fizieron en Castilla dos alcaldes*". "El uno fue Nuño Rassura, e *el otro Laín Calvo.*"[900] Eran alcaldes, o sea, jueces, (como aquellos de Israel), casi reyes, los que más podían allí.

Ruy Díaz fue mucho, y valió tanto, bien mirado, como su rey don Fernando, que llegó a ser, después de pelear y matar a sus dos hermanos mayores, "señor de España fasta en Santiago" (v. 240).[901] Si el emperador descendía de Nuño Rassura, Rodrigo venía del otro alcalde legendario de Castilla, Laín Calvo. Laín Calvo, "natural de Monte de Oca" (v. 211), pobló San Pedro de Cardeña (v. 212) "con quatro fijos que llegaron a buen stado" (v. 213). El menor fue *Diego Laínez*, que se casó "con *doña Theressa Núñez, / fija del conde Ramón Álvarez de Amaya e nieta del rey de León*, / et fizo en ella un fijo que le dixieron *el Buen Guerreador, Ruy Díaz*" (vv. 263 – 265).

Ya está trazada la estirpe del héroe. Y la llevará cosida a su nombre a lo largo de todo el cantar.

---

[900] "La leyenda de Laín Calvo y Nuño Rasura, jueces o duunviros de Castilla, la recogió ampliamente el Toledano (Vº, 1º), y fugazmente el Tudense, *Chronicon*, pág. 82, 55 (*Hisp. Illustrata*, tomo IV, 1608)." Menéndez Pidal (1947: vol. 1, 123, n. 3).

[901] Francisco Rico (1993: xxxi – xxxii) habla del "breve *Linaje de Rodrigo Díaz…que decían Mio Cid el Campeador*, que circuló acoplado a unas genealogías *de los reyes de España* insertas en la versión primitiva del *Liber Regum*, compuesto en tiempos de Sancho el Sabio de Navarra (1150 – 1194), pero cuya primera refundición conservada se copió en Castilla, para uso de leguleyos, en el siglo siguiente." "Como fuera, el designio del *Linaje* está declarado con pelos y señales. <<*Rodric Díaz…vení dreytament del linage de Laýn Calbo, qui fue copaynero de Nueno Rausera, e fueron anvos iúdices de Castieylla*>>, mientras <<*del linage de Nueno Rasuera vino l'Emperador*>>." Es curioso que el *Linaje* coincida con las *Mocedades de Rodrigo* en subirnos, sendos ríos arriba, desde el rey Fernando hasta Nuño Rasuera y desde Rodrigo hasta Laín Calvo, los dos alcaldes primeros que juzgaron en Castilla. Jiménez de Ayllón, en *Los famosos hechos del Cid* (1568), fue más allá, emparentando a Rodrigo con los dos alcaldes: "[El Cid] del buen Laín desciende *y del Rasura* / a quien ensalza mucho la scriptura. / Destos eoricos hombres han venido / los escogidos Reyes de Castilla. / Y en ser de aquella sangre se ha tenido / su muy alto valor por maravilla." (fol. Iv)

Cuando comienzan propiamente sus *Mocedades* y entra el adolescente que las titula el poeta lo presenta con todos sus apellidos, por parte de padre y por parte de madre: "Rodrigo, fijo de don Diego, et nieto de Laín Calvo, / et nieto del conde Nuño Álvarez de Amaya et visnieto del rey de León…" (vv. 318 – 319)

Más adelante, Fernando pide a Rodrigo que, puesto que todos sus otros hijos de algo, cobardes, callan, sea su campeón contra el conde don Martín González de Navarra, que lo ha desafiado de parte del rey de Aragón para "que le diesse a Calahorra amidos o de grado" (v. 552), y lo hace recordándole quién era, cuánto era: "'Respóndele tú, Rodrigo, mi pariente e mi vassallo: / fijo eres de Diego Laínez e nieto de Laín Calvo>'" (vv. 556 – 557).

Cuando, cumpliendo el héroe su última tarea, el conde de Saboya quiera saber quién ha podido tanto que le ha hecho su prisionero, contestará: "'Rodrigo me llaman aquestos quantos aquí trayo, / fijo só de Diego Laínez et nieto de Laín Calvo'" (vv. 948 – 949). La hazaña le gana un nombre nuevo: "*De Rodrigo que avía nonbre, Ruy Díaz le llamaron*" (v. 1002).

Finalmente, después de que el rey don Fernando lo pone de capitán de sus huestes en las puertas de París, lo anima así: "'Fijo eres de Diego Laínez, et nieto de Laín Calvo, / cabdiella bien los reinos, desque cantare el gallo'" (vv. 1129 – 1130).

Cotejando con la minuciosa lista de antepasados del héroe de su *Historia Roderici* la que viene en las *Mocedades*, observamos que el autor nos ha escamoteado varias generaciones. Raymond S. Willis notó la "abreviación", y la encontró "muy sorprendente", teniendo en cuenta que el Cid "es el héroe de la epopeya"[902].

[902] Raymond S. Willis, <<*La crónica rimada del Cid*: A School Text?>>. En *Studia hispanica in honores R. Lapesa*, I, 587 – 595. Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal y Gredos, 1972, pp. 589 – 590. En Hook y Long (1999: 65 – 66).

David Hook y Antonia Long, sin embargo, hallan que aquel llamarse una y otra vez Rodrigo "hijo de Diego Laínez y nieto de Laín Calvo" concuerda con la "ley del tres" que rige "la narrativa tradicional".[903]

Así, la genealogía cifrada de Rodrigo en sus *Mocedades*, además de sonar muy bien, da a su chico un aire mítico.

"*¡Yo só Ruy Díaz, el Cid Campeador!*" En el *Cantar de Mio Cid* (v. 721) el héroe sabe quién es, qué es. Conoce su nombre (el nuevo, que ganó en sus *Mocedades*, "Ruy Díaz") y su maravilloso doble sobrenombre. Está ya, desde el primer verso, hecho y derecho, terminado.

En las *Mocedades*, en cambio, es todavía Rodrigo, a secas, sin más, o "Rodrigo el castellano" (v. 438; v. 640), o simplemente "el castellano" (v. 518). No es aún hijo de sus obras, pero sí es ya hijo de algo, y nieto de mucho, "hijo de Diego Laínez y nieto de Laín Calvo". Sus cinco trabajos sirven para que Rodrigo se haga hombre. En el último, desde que derrota al conde de Saboya y Fernando lo pone, delante de París, de capitán de novecientos contra "el rey de França et el emperador alemano, / [y] (…) el patriarcha et el Papa romano" (vv. 1010 – 1011), gana que lo llamen "Ruy Díaz", y así lo hace el poeta de ahí en adelante, menos una vez, que le dice "*Rodrigo de Bivar*" (v. 1016). Es que han matado a su padre, con los otros tres hijos de Laín Calvo, sus tíos, y Vivar es ya su Casa, su *apellido*.

Pues igual que Alonso Quijano, o Quijada, o Quesada, no podía empezar con Aldonza Lorenzo, y tuvo que hacerse don Quijote de la Mancha para atreverse con Dulcinea del Toboso, Rodrigo se impuso a sí mismo aquellos cinco trabajos para transformarse en "*el Buen Guerreador, Ruy Díaz*" (v. 265) (el poeta y su corro saben muy bien, desde el principio, hacia dónde tira Rodrigo) y poder casarse con Jimena, tremenda.

---

[903] Hook y Long (1999: 65 – 66). A. T. Hatto destacaba "un esquema de tres generaciones como elemento estructural en la fomación de un ciclo épico en varias tradiciones separadas cronológica y geográficamente". A. T. Hatto, <<Towards an Anatomy of Heroic/Epic Poetry>>. En *Traditions of Heroic and Epic Poetry, II: Characteristics and Techniques*, ed. J.B. Hainsworth y A.T. Hatto, 145-306. Publications of the Modern Humanities Research Association, 13. Londres: Modern Humanities Research Association, 1989, pp. 180 – 181. Citado en Hook y Long (1999: 65 – 66).

4. El cuento

Con propiedad, la historia de sus *mocedades* empieza en el recto del folio 192: "Asosegada estava la tierra, que non avíe guerra de ningún cabo" (v. 296). La tranquilidad, en los dominios del "buen rey don Fernando" (v. 295), dura poquísimo, un pobre verso. Al otro renglón (vv. 297 – 298) ocurrió esto: "El conde don Gómez de Gormaz a Diego Laínez fizo daño, / ferióle los pastores et robóle el ganado." Cuando Diego Laínez vio Vivar, su "apellido" (v. 299), tan estropeado, se fue con sus hermanos a "correr a Gormaz" (v. 301):

"*quemáronle el arraval, e comenzáronle el andamio,*
et trae los vassallos et quanto tienen en las manos,
et trae los ganados, quantos andant por el campo,
et tráele por dessonra las lavanderas, que al agua están lavando."

(vv. 302 – 305)

"Tras ellos salió el conde" (v. 306) muy "escalentado" (v. 310), y retó a Diego Laínez de allí a nueve días, "atantos por tantos" (v. 309), cien contra cien.

"*Tórnanle de las lavanderas e de los vassallos,*
[……] mas non le dieron el ganado,
ca se lo querién tener por lo que el conde avía levado."

(vv. 313 – 316)

Es riña vieja, de cuatreros. Los de Vivar y los de Gormaz se fastidiaban con un odio rancio, de vecinos.

Sale aquí Rodrigo. Antes de que haga y deshaga, el narrador recuerda su linaje, por parte de padre y por parte de madre: "Rodrigo, fijo de don Diego et nieto de Laín Calvo, / et nieto del conde Nuño Álvarez de Amaya, et visnieto del rey de León" (vv. 318 – 319).

Es pollo aún (son sus *mocedades*): "doze años avía por cuenta e aún los treze non son" (v. 320). Pero "ya quebrávale el corazón" (v. 322) y se contó entre "los çien lidiadores, que quisso el padre o que non…" (v. 322)

"…*et los primeros golpes, suyos et del conde don Gómez son.*
Paradas están las hazes, e comienzan a lidiar:
Rodrigo mató al conde*, ca non lo pudo tardar.*"

(vv. 323 – 325)

Encima Rodrigo se ha llevado presos a Vivar a Fernán Gómez y a Alfonso Gómez, los hijos del muerto (vv. 328 – 329).

Las tres hijas del conde, Elvira, Aldonza y Jimena, "*cada una por cassar*" (v. 330), fueron a Vivar todas veladas y de luto, a exigir la libertad de sus hermanos. Vamos despacio.

"…*paños visten brunitados*[904] *et velos a toda parte*
estonce la avían por duelo, agora por gozo la traen."

(vv. 334 – 335)

Les salen, como aparecidas, las tres hermanas enlutadas a don Diego y a su hijo Rodrigo. Tres, o nueve, o doce "freiras", o hermanas, son las hadas que transportan al héroe a Tierra de Muertos, o a la Isla de los Bienaventurados. Unas así embarcaron a Arturo cuando llegó, moribundo, a su penúltima playa. ¿Cómo no ha de erizarse don Diego? "Viólas venir don Diego, et a reçebirlas sale: / '*¿D'ónde son aquestas freiras, que algo me vienen demandar?*'" (vv. 337 – 338)

[904] El glosario de la edición de Carlos Alvar y Manuel Alvar define "brunitados" como "con brillo", derivando el adjetivo del verbo "bruñir". Por eso el autor se ve obligado a explicar que entonces se llevaban "por duelo" aquellos vestidos brillantes que ahora gastan para las fiestas. Pero "BRUNETE, TA" es el "negro (…) no muy subido. Dícese de un paño oscuro, que no es muy fino" (*Aut.*). Y "BRUNO, NA" es "la cosa que es de color oscuro, o moreno" (*Aut.*).

También se espeluznó, seguro (ya, y para siempre), Rodrigo, delante de las tres damas plañideras, que olían aún a velatorio y se llegaban delante de ellos con aparato fúnebre. Que la mujer, tan arrimada a la muerte, contaminada por su íntimo contacto, da pánico.

Despadradas, las tres hijas del conde Gómez no tenían quien las amparase (v. 342). Rodrigo, compadecido, soltó a sus prisioneros: "Datles a sus hermanos, que muy menester los han" (v. 351).

"*Quando ellos se vieron fuera en salvo, comenzaron de fablar.*
Quinze días possieron de plazo a Rodrigo et a su padre:
'Que los vengamos quemar de noche en las cassas de Bivar.'
Fabló Ximena Gómez, la menor:
'Mesura –dixo—hermanos, por amor de caridat;
ir me he para Çamora, al rey don Fernando querellar,
et más fincaredes en salvo, et él derecho vos dará.'"

(vv. 355 – 361)

Ha visto Jimena que no se para la rueda de la venganza, que seguirán turnándose en las desgracias las Casas de Vivar y de Gormaz. Fue a Zamora guardada por tres doncellas y escuderos (vv. 362 – 363) y se quejó, delante del rey, de Rodrigo:

"'*Rey, dueña so lazrada, et áveme piedat;*
orphanilla finqué pequeña de la condessa mi madre;
fijo de Diego Laínez fízome mucho mal*:*
príssome mis hermanos, e matóme a mi padre;
a vos que sodes rey véngome a querellar;
señor, por merçed, derecho me mandat dar.'"

(vv. 366 – 371)

Mas al rey, si hacía justicia, se le alzarían los castellanos.

"*Quando lo oyó Ximena Gómez, las manos le fue bessar:*
'Merçed –dixo—señor, non lo tengades a mal:
mostrarvos he assosegar a Castilla, et a los reinos otro tal;
datme a Rodrigo por marido, aquel que mató a mi padre.'"

(vv. 375 – 378)

Jimena se proponía (eso dice, eso dice), casándose con Rodrigo, borrar enemistades particulares, impedir la guerra general.

Rodrigo acudió rodeado de trescientos caballeros de los suyos. Es que recelaba. Y bruto, salvaje. En Zamora, "todos" amagaron contra él, para vengar la muerte del "conde lozano" (v. 421). "Quando Rodrigo bolvió los ojos, todos ivan derramando: / Avíen muy grant pavor d'él, e muy grande espanto" (vv. 422 – 423). No quiso besar la mano del rey, y áun se tuvo por "mal amanzellado" porque se la besó su padre (vv. 424 – 431). Y don Fernando, cuando vio *su espada*, que "*traía luenga*", "fue mal espantado", y "a grandes bozes dixo: 'Tiratme allá esse *peccado*'" (vv. 427 – 428).

"*Essas oras dixo el rey al conde Ossorio su amo:*
'Dadme vos acá essa donçella: despossaremos este lozano.'
Aún no lo creyó don Diego, tanto estaba espantado.
Salió la donçella*, et tráela el conde por la mano;*
ella tendió los ojos et a Rodrigo comenzó de catarlo.
Dixo: 'Señor, muchas mercedes, ca éste es el conde que yo demando.'
Allí despossavan a doña Ximena Gómez con Rodrigo el Castellano."

(vv. 432 – 438)

Jimena viene con el fantasma de su padre cosido a su duelo. Lo echa a faltar. Se lo trae consigo. Rabió Rodrigo, viéndose casado con aquella doña Jimena, mujer tan brava, tuvo miedo.

"*Rodrigo respondió muy sañudo contra el rey castellano:*
'Señor, vos me despossastes, más a mi pessar que de grado:
mas prométolo a Christus que vos non besse la mano,
nin me vea con ella en yermo nin en poblado,
fasta que venza çinco lides en buena lid de canpo.'
Quando esto oyó el rey fízose maravillado.
Dixo: 'Non es éste omne, mas figura ha de pecado."'

(vv. 439 – 445)

El rey don Fernando va viendo que las maneras de ese "lozano" ya apuntan al soberbioso del otro cantar, de muchos romances, al Cid que ganará, quitará y romperá por su cuenta.

Primero Rodrigo se fue "para Bivar, a Sant Pedro de Cardeña, por morar í el verano" (v. 450). Veraneó, pues, Rodrigo (pero no tocó a su esposa), y luego luchó con el moro Burgos de Ayllón, el arrayaz Bulcor de Sepúlveda, y su hermano Tosios, el arrayaz de Olmedo, que corrían Castilla. A estos dos los acabó, y al otro lo capturó y enseguida, generoso, lo soltó, quedando señor suyo (vv. 452 – 520). "'Cata –dixo—buen rey, qué te trayo, maguera non so tu vassallo; / de çinco lides que te prometí el día que tú me oviste desposado, / vençido he la una, yo cataré por las quatro'" (vv. 489 – 490).

El conde don Martín González de Navarra, campeón de su señor, el rey don Ramiro de Aragón, desafió al mejor caballero de don Fernando. Saldría a la palestra Rodrigo, pero antes pidió plazo, treinta días, para ir de peregrino a Santiago y a Santa María de Rocamadour. Hizo la romería de Santiago (vv. 569 – 580), y pasó a san Lázaro, disfrazado de gafo, el vado de Cascajar cogiéndolo de la mano y "en un mulo andador que su padre le avía dado" (v. 589). El patrón de los leprosos lo favoreció, echándole su aliento mágico.

No tuvo tiempo de ir a Rocamadour, pues tenía prisa: degolló a don Martín y ganó de paso Calahorra (vv. 606 – 641). Ya iban dos.

La tercera fue peor, pues en ella Rodrigo perdió a su padre y a sus tres tíos (pero su orfandad conviene a su cuento). Venció a los condes traidores, don Garci Fernández y "don Ximeno Sánchez de Burueva, su hermano", y a cinco reyes moros confabulados con ellos (vv. 674 – 735).

Para la que hacía cuatro defendió a Bernardo, el obispo de Palencia, de los hijos del conde don Pedro de Campó, que lo habían echado de su sillita (vv. 736 – 749).

Mientras Rodrigo lleva a cabo su quinta tarea sucede lo de la Saboyana, que no importa menos que lo de Jimena.

Llegó otro mandado a Zamora, con "cartas del rey de Françia e del emperador alemano, / cartas del patriarcha e del papa romano". Que España les diese quince niñas sin tastar, pero que fuesen hijas de algo, y diez caballos, pero fuertes y corredores, y treinta marcos, pero de plata, y azores mudados, y tres halcones maneros, y este tributo que lo soltase cada año, en tanto viviesen cristianos (vv. 750 – 761).

El rey don Fernando se lamentaba.

--El rey de un sitio, el emperador de otro y los ministros de los dos cielos que hemos inventado me quieren avasallar. ¿Qué contestamos?

Rodrigo remediaría a su señor. Don Fernando se lo agradeció, "que los çinco reys de España quiero que anden por tu mano" (v. 777).

Llegó el día de las espadas y los bastos. El rey otorgó a Rodrigo que tomase los primeros golpes, que abriese camino. Rodrigo, en el follón, hizo prisionero al conde de Saboya, gran capitán de los otros. Se presentó a su cautivo, y éste lo conocía de oídas. Los reyes moros y cristianos que lo habían visto de cerca andaban todavía muy asustados.

"'...*Ay, mesquino desaventurado,*
cuidé que lidiava con omne e lidié con un peccado.'"

(vv. 950 – 951)

El conde de Saboya compró su libertad dándole a Rodrigo la niña de sus ojos:

"'*Dame de qué guissa podría yo salir de tu pressión, que non fuesse dessonrado,*
casarte ía con una mi fija que yo más amo,
e non he otra fija nin otro fijo que herede el condado.'
Allí dixo Rodrigo: 'Pues enbía por ella muy privado.
Si yo della me pagare, que cabe se fará el mercado.'
Ya van por la infanta a poder de cavallo.
Tráenla guarnida en una silla muy blanca;
de oro el freno, non mejor obrado,
vestida va la infanta de un baldoque preçiado,
cabellos por las espaldas commo de un oro colado;
ojos prietos commo la mora, el cuerpo bien tajado.
Non ha rey nin emperador que della non fuese pagado."

(vv. 958 – 969)

Rodrigo soltó al conde, pero no se casaría con la Saboyana (él no valía, aseguraba, tanto), y se la daría a su señor, el rey don Fernando, que era soltero:

"*Quando la vio* Rodrigo *tomóla por la mano,*
et dixo: 'Conde, it a buena ventura muy privado,
que non cassaría con ella por quanto yo valgo,
ca non me perteneçe fija de conde nin de condado.
El rey don Fernando es por cassar.
A él me la quiero dar, si faga mayoralgo.'"

(vv. 970 – 975)

Rodrigo entregó a la Saboyana "a los suyos", pero como la llevaban despacio, se adelantó con una galopada y dijo al rey que le traía tres noticias que valían tres regalos. La primera, que en mil novecientos caballeros había hecho "muy grand daño".

"*"…prisse al conde de Saboya, por la barba, sin su grado.*
Dióme por sí su fija et yo para vos la quiero,
et besso las manos, et vós que me fagades algo."

(vv. 977 – 983)

Don Fernando no quiso, había venido "por conquerir reinos", y además era muy casero en sus gustos, y podía hallar "afartas" entre las "fijas dalgo" españolas (vv. 984 – 986). Entonces Rodrigo, el rufián, propuso a su señor que se metiese a la Saboyana en la tienda y la hiciese su barragana. Con eso se entretendría, y puteaba encima a Francia:

"*Essas oras dixo Rodrigo: 'Señor, fazedlo privado.*
Embarraganad a França, *si a Dios ayades pagado.*
Suya será la dessonra, irlos hemos denostando,
assí bolveremos con ellos la lid en el campo.'
Essas oras fue el rey ledo y pagado."

(vv. 987 – 991)

Los españoles levantaron el real fuera de París. Los días feriados había escaramuzas, los de guardar iban y venían las mensajerías. Así se les fueron nueve meses y pico, retando Ruy Díaz a los Doce Pares de Francia, y los Doce sentados. La mañanica que Rodrigo fue a atacar, con novecientos hombres que le había dado el rey, la Saboyana "parió un fijo varón" (v. 1142), y por amor de ese bastardo el buen rey don Fernando dio a sus enemigos cuatro, ocho, dieciséis, veinte años de tregua.

En este punto terminan estas primeras *mocedades* del Cid. Calla su reunión con Jimena.

En la novela de William Faulkner, *Santuario*, hay un Popeye impotente que saca todo su gusto (no llegaba a más su renga varonía) alquilando para otros a una chica pija que se ha perdido en su casa y espiando las visitas de sus clientes. Tampoco este Rodrigo alcanza a lo que se exige de un hombre; también él, como no puede disfrutar de la Saboyana, se hace su proxeneta, contentándose con el placer sucedáneo de gozarla de oídas, a través de un tercero.

II. *Mocedades* más o menos fantásticas

1. Adolescencia documentada de Rodrigo

¿Qué dan los historiadores por seguro de la vida de Rodrigo, que importe aquí, hasta su boda con Jimena?

1. a. Ascendencia

Hijo confirmado de Diego Laínez, su madre no aparece, con nombre propio, en ninguna parte. Figuran aquí y allá Laín Núñez, su abuelo paterno, y Rodrigo Álvarez, su abuelo materno. Mucho más sale el hermano de este último, Nuño Álvarez, tío abuelo de Rodrigo.[905]

1. b. Sobre su nacimiento

Hoy los historiadores emplean un cauto "hacia" abreviado (ha. 1043) para dar la fecha de nacimiento del héroe, en Vivar, que estropeaba sus fantásticas *Mocedades*.[906]

1. c. Tres reyes

Rodrigo Díaz de Vivar (h. 1043 – 1099) vivió debajo (alguna vez encima) de tres reyes.

Fernando I, hijo de Sancho III *el Mayor*, fue conde de Castilla desde el año 1029, y rey de León desde 1037. Después de la batalla de Atapuerca, en la cual su hermano, García, rey de Navarra, fue derrotado y muerto, estiró hacia el oriente sus fronteras. Rodrigo entró al servicio del infante don Sancho, hijo mayor de Fernando I, el cual lo armó caballero cuando cumplió los diecisiete años.

[905] Menéndez Pidal (1947: vol. 1, 123 – 125 y vol. 2, 677 – 682).

[906] Cuando, en los últimos años del siglo XVIII, el padre agustino Risco "halló en un convento de su Orden, en San Isidoro de León, un antiguo manuscrito de la *Historia Roderici* (…) ignorada desde los tiempos de la *Primera Crónica General*", se "acortaba la pretendida longevidad del héroe, a quien antes se hacía nacer hacia 1026 y ahora sólo hacia 1043; así se suprimía la posibilidad misma de todas las mocedades, con que tan encariñada estaba la memoria. ¡Adiós para siempre Jimena Gómez, hija del conde Lozano; adiós la victoriosa expedición a Francia, con las simpáticas bizarrías del Cid desacatando al rey de Castilla y al papa romano!" Menéndez Pidal (1943: vol. 1, 14 – 16).

Fernando I murió el año 1065. Repartió sus tierras entre sus hijos: dejó Castilla a Sancho II, León a Alfonso, Galicia a García, y varios monasterios a Urraca y Elvira. Rodrigo fue nombrado entonces *armiger*, o sea alférez, de Sancho II (r. 1065 – 1072). Tras el asesinato de éste durante el cerco de Zamora el mes de octubre del año 1072 entró a servir al nuevo rey, Alfonso VI (r. 1065 – 1109).

1. d. Campañas juveniles

En mayo de 1063 Rodrigo acompañó a su señor en la defensa del rey moro de Zaragoza al-Muqdatir contra el rey Ramiro I de Aragón, que le había arrebatado la plaza de Graus. En la batalla murió Ramiro.

Como alférez del rey de Castilla debió de participar en la "guerra de los tres Sanchos", otra vez en apoyo del al-Muqdatir.

En el otoño de 1072 fue capitán de Sancho en el cerco de Zamora, y llevó su cadáver hasta el monasterio de Oña.

Ya con Alfonso, y sin su antiguo cargo, corrió la Rioja…

1. e. La carta de arras[907]

En la Carta de arras que Rodrigo Díaz otorga a Jimena el 19 de julio del año 1074 (¿en Burgos?), después de hacer encomenderas a las Personas de la Santísima Trinidad, leemos:

[907] "La carta de arras manifiesta muy claramente el carácter de política amistad que el rey daba a aquel matrimonio, ya que los dos fiadores (fideiussores) de la donación nupcial son precisamente los dos condes, Pedro Ansúrez y García ordóñez: el uno, antagonista del Cid en León, y el otro, rival en Castilla. Estos dos roboran con su mano la carta, cuyo solemne otorgamiento se hace en presencia de toda la corte…" Menéndez Pidal (1947: vol. 1, 210 – 212).

> "Ad multis quidem manet notissimum, et a paucis declaratum: Ego vero deniq*u*e *Ruderigo Didaz accepi uxorem nomine Scemena, filia Didago Ducis de terra Asturiense*; dum ad diem nupciarum veni, promisi dare ad prefata ipsa Scemena…."[908]

Algo más abajo el héroe alaba la decorosa hermosura y la flor que aporta la novia:

> "Sic omnia ista spopondi et pactivi roborare predictus ego Rodrigo Didaz ad prefata uxor mea Scemena Didaz ob deccorem pulcritudinis et federe matrimoni virginalis connubii."[909]

Éstos son, entonces, los apellidos de Jimena. Es hija de un Diego, caudillo de las tierras de Asturias. A este Diego conde de Oviedo le sucedieron sus hijos, primero Rodrigo, y luego Fernando.[910] En cuanto a la madre de Jimena, pudo ser otra Jimena, hija (natural o no) de Alfonso V, o bien, como prefería Menéndez Pidal, una Cristina, hija de ésta y nieta, por tanto, del mismo rey.[911]

Compraba Rodrigo con la carta de arras el cuerpo (con sus demás gracias) de la novia. Ella recibía "tres villas íntegras en Castilla, y 34 porciones o heredades en otros tantos pueblos de hacia Burgos, Castrogeriz y Lerma". Todo esto se hizo delante del rey Alfonso, el cual confirmó, con sus hermanas, las infantas doña Urraca y doña Elvira, y otros grandes, la donación.

[908] Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 835 – 837).
[909] Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 839).
[910] Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 722 – 723). El cantar de las *Mocedades de Rodrigo* llama a los hermanos de Jimena Fernando y Alonso.
[911] Menéndez Pidal (1947: vol. 2., 720 – 721 y 921).

2. En la epopeya latina medieval española

2. a. Introducción

Dicha en latín, la epopeya medieval tardó en la península. Han quedado cuatro muestras, más o menos completas. En todas sale el Cid. Dos van dedicadas, enteras, a él; en la tercera lo altivan; en la última, que no es suya, debió de hacer y decir mucho.

2. b. *Carmen Campidoctoris*

El texto poético más madrugador que tenemos de Rodrigo Díaz de Vivar es la *Canción del Campeador*[912]. El Cid murió en Valencia, en su cama, en el Alcázar, el 10 de julio del año 1099. Aún campeaba cuando hicieron el *Carmen Campidoctoris*, hacia 1083, o, según otros, entre los años 1093 y 1094[913].

Aburren al poeta los hechos vetustos de Paris, el Rubio Aquiles y Eneas, y quiere cantar los "nuevos" de Rodrigo (vv. 1 – 8). Pide que, gozosa, se arrime a él la muchedumbre, para oír la *Canción del Campeador* (vv. 17 – 20):

"*Eia l[a]etando, populi caterv[a]e,*
Campidoctoris hoc carmen audite!
Magis qui eius freti estis ope,
cuncti venite!"

[912] El manuscrito del *Carmen Campidoctoris*, de la primera mitad del siglo XIII, fue hallado en un monasterio de Ripoll, y se conserva en la Bibliothèque Nationale de Paris (bibli. royal, núm. 5132). Obra, probablemente, de un monje de dicho convento, canta tres lides del Campeador. La primera, contra un navarro, la ganó en su adolescencia; la segunda lo enfrentó durante su destierro al conde García de Cabra; en la tercera peleó, en Almenar, al conde Berenguer de Barcelona. El final del manuscrito está raspado. La leo, en su latín, en Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 880 – 884).

[913] Pero algunos retrasan su composición hasta mediados del siglo XII. Sobre las distintas opiniones al respecto, ver Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 876 – 880), y Rico (1993: 12).

Y en seguida dice la calidad de su sangre vagamente. "*Nobiliori de genere ortus, / quod in Castella non est illo maius*" (vv. 21 – 22). Nacido en una familia de las más nobles, que en Castilla no la hay mayor (más grande, o más antigua). Sus mocedades las resume en una estrofa (vv. 25 – 28):

"*Hoc fuit primum singulare bellum,*
cum adolescens devicit navarrum;
hinc Campidoctor dictus est maiorum
ore virorum."

Ganó, entonces, Rodrigo el apodo de Campeador (tema de la canción), cuando era adolescente, después de derrotar en singular combate al navarro.

El *Carmen* ignora (o no dice) su matrimonio con Jimena.

2. c. *Historia Roderici*

Hicieron la *Historia Roderici*, en prosa, entre 1144 y 1150, seguramente en Aragón, o en Cataluña.[914] [915] Viene encabezada con estas palabras, que apuntan a su género: *Hic incipit gesta Roderici Campi Docti*: "Aquí comienzan las *gestas* de Rodrigo el Campeador." Su autor no conoce, todavía, el título de Cid que le dieron los moros. Quien la escribiese "disponía sin duda de parte del archivo cidiano, o al menos de una regular colección de documentos relativos al héroe".[916]

Respecto a la meticulosa genealogía que abre la *Historia*, a Menéndez Pidal le "parece copiada de algún apunte de un familiar del héroe".[917] Inmediatamente después del exordio "el cauto historiógrafo", se remonta "con reservas"[918] hasta "el origen de su estirpe": "Stirpis ergo eius origo h[a]ec esse uidetur."

---

[914] Montaner (1993: 11).
[915] Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 904) la hacía de "antes de julio de 1110". La leo en Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 919 – 969). Ver su estudio (1947: vol. 2, 904 – 918).
[916] Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 908).
[917] Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 907).
[918] Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 907).

Cauteloso y minucioso a la vez dibuja el árbol familiar de Rodrigo, arrancándolo en Laín Calvo y llevándonos hasta sus padres, Diego Laínez y "la hija de Rodrigo Álvarez".[919]

Aquí Rodrigo quedó huérfano muy pronto, y fue a criarse a casa del rey Sancho, y llevó, como "Campi doctus", su bandera "in Plantata et in Uulpegera" contra su hermano, el rey Alfonso, y combatió a su lado, muy esforzadamente, en el cerco de Zamora. Además, "luchó con Jimeno Garcés, uno de los mejores pamploneses, y lo venció." Y en Medinaceli derrotó y mató a un sarraceno.[920] Vienen así resumidas sus hazañas de soltero.

> "Igitur post mortem domini sui regis Sanctij, qui eum nutruit et eum ualde dilexit, rex Aldefonsos honorifice eum pro uasallo recepit atque eum nimio reuerentie amore apud se habuit. *Dominam Eximinam neptem suam, Didaci comitis Ouetensis filiam, ei in uxorem dedit, ex qua genuit filios et filias*."[921]

Quiere decir que después de la muerte de su señor, el rey Sancho, que lo crió y le tuvo mucho afecto, el rey Alfonso lo honró, recibiéndolo como vasallo, y lo trató con mucha reverencia y amor. Tanto lo quiso Alfonso que "le dio por esposa a doña Jimena, nieta [o sobrina] suya, hija de Diego, conde de Oviedo, en la cual [Rodrigo] engendró hijos e hijas".

2. d. *Poema de Almería*

El *Poema de Almería* (hacia 1148) "constituye la parte final de la *Chronica Adefonsi Imperatoris*"[922], y celebra la conquista de Almería por Alfonso VII en 1147.

[919] Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 919 – 920).
[920] Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 920 – 921).
[921] Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 921).
[922] Alvar (1991: 42).

En un punto, "abre un paréntesis en el catálogo de las huestes de Alfonso VII, para remontarse dos generaciones atrás y celebrar las glorias de 'una fardida lança' (v. 489), Álvar Fáñez, abuelo de uno de los capitanes del "buen Emperador".[923] Allí sale (vv. 220 – 227) Rodrigo, titulado Mio Cid, como el mayor de todos. De él cantan, dice el poeta, que jamás fue superado por sus enemigos, que dominó (domeñó) a moros y a "nuestros condes", que, con todo y ser el primero, fue humilde, y que fue muy llorado en Valencia, tras su muerte. No vienen sus mocedades.[924]

2. e. *Carme de more Sanctii regis*

El *Carmen de more Sanctii regis*, dedicado a Sancho II, se perdió, pero "algunos hexámetros pasaron a la *Crónica Najerense* (h. 1150)".[925] Apunta al núcleo épico del cerco de Zamora, que tuvo lugar en el año 1072, dos años antes del matrimonio del héroe. En la *Primera Crónica General*, que lo desarrolló (caps. 829 – 845)[926], Rodrigo aprieta la villa, y es el correo del rey delante de doña Urraca, y no alcanza a castigar a Bellido Adolfo, que acababa de matar a su señor mientras hacía "aquello que la natura pide et que ell omne non lo puede escusar" (cap. 836), y obliga a Alfonso, el nuevo rey, a jurar en Santa Gadea que no tuvo parte en la muerte de su hermano. De sus días de muchacho, aprendemos de boca del rey Sancho que lo crió su padre, el rey don Fernando, "en su casa muy onradamientre et fízovos cavallero et mayoral de toda su casa en Coimbria quando la ganó de moros", y luego Rodrigo concreta más, "ca yo fuy criado en Çamora do me mandó criar vuestro padre con donna Urraca en casa de don Arias Gonçalo…" (cap. 831) Este criarse juntos Rodrigo y Sancha traerá cola de amores y celos en los Romanceros y en los teatros.

[923] Rico (1993: xxxii).
[924] El fragmento puede leerse en Rico (1993: xxxii). Los dos últimos versos los trae Fletcher (1989: 203).
[925] Alvar (1991: 41 – 42).
[926] Lo leo en Alvar y Alvar (1993: 274 – 300).

3. De la **Gesta* al *Cantar* y a las primeras crónicas

Las *Mocedades de Rodrigo* tuvieron su infancia. En el *Carmen Campidoctoris*, en la *Historia Roderici* o en lo que ha quedado, aquí y allá, del **Cantar de Sancho II* (en la *Crónica Najerense*, en la *Primera Crónica General*)[927], y también en Lucas de Túy, en su *Chronicon Mundi*, escrito hacia 1236[928], hallamos retazos de la tela que narra la adolescencia del héroe. Sin embargo, ésta sólo la vemos tejida, armada, en tres textos del siglo XIV, la *Crónica de Castilla*, de alrededor del 1300, la *Crónica de 1344* y el *Cantar* que estamos estudiando. Todos ellos arrancan de un cantar de gesta perdido, unas *Ur-Mocedades* que suelen llamar, anteponiéndole el asterisco que denota su existencia ideal, **Gesta de las mocedades de Rodrigo*.[929]

Alan Deyermond opina que "una versión de la *Gesta* existía ya hacia 1270".[930] Gómez Redondo sitúa su composición "en el último decenio del s. XIII", e inmediatamente quita importancia a la fecha:

> "Ahora bien, ¿puede retrocederse más en estas conjeturas? ¿Es posible discernir los corredores que se cruzan en la formación de ese cantar de gesta? ¿Fue obra original de ese período concreto? ¿O bien la *Gesta**, a su vez, poseía otro estadio textual previo?"[931]

En todo caso, esa *Gesta de las mocedades de Rodrigo*, escrita, como prefieren algunos, sin estrellita, vale para deslinajar nuestro *Cantar*, para bastardearlo. Aquel texto primero, cero, original, sí sería un poema épico, juglaresco. Éste tira, en cambio, hacia la novela, es casi (pero no, claro) mester de clerecía. Es, en definitiva, el *Cantar*, mera "recreación", y, ya desde el título que algunos le dan, "*Refundición*".[932]

---

[927] Gómez Redondo (1999: 143).
[928] Arata (1996: xxxvii, n. 8).
[929] Alvar (1991: 102) y Arata (1996: xxxvii).
[930] Deyermond (1999: 11).
[931] Redondo (1999: 139 – 141).
[932] Gómez Redondo (1999: 140).

Puesto que no la tenemos, la **Gesta* nos sirve de poco. Sí son útiles las dos prosificaciones que hicieron de su historia. Saco de la *Crónica de Castilla* y la *Crónica de 1344* el episodio que más me interesa, el del matrimonio de Rodrigo y Jimena.

En las crónicas, cuando Jimena acude al rey y le pide que la case con Rodrigo, que acababa de matar a su padre, le dice que consideraría que con ello le haría "*grant merçet*", porque era "*seruiçio de Dios*" y aprendería ella a perdonar al chico. Rodrigo recibe la exigencia de Jimena con gran placer:

> "'[…] et en esto terrne, señor, que me fazedes grant merçet. Et vos, señor, deuedes esto fazer porque es seruiçio de Dios & porque perdone yo a Rodrigo de buena voluntad.' Et el rrey touo por bien de acabar su rruego, et mando luego fazer sus cartas para Rodrigo. […] Rodrigo de Biuar, quando vio las cartas del rrey su señor, plogole mucho con ellas […]. Et el rrey salio a el & rresçibiolo [et le] rrogaua que touiese por bien de casar con ella […]. *Et Rodrigo quando esto oyo plogol mucho*."[933]

Ha ido a Palencia de fiesta, muy bien acompañado con doscientos caballeros, parientes suyos, y el obispo celebra la boda. Eso sí, después de que, muy regalados, vuelven a casa, Rodrigo hace su promesa de castidad larga, encomienda a su madre la vigilancia de la de su esposa, y sale a pelear.[934]

Menéndez Pidal contrasta con esto los desplantes de Rodrigo en el *Cantar*, la creación, en él, de un tipo chulo, bárbaro, sin "ley ni rey", que "hizo fortuna" entre los romanceros.[935]

---

[933] Montgomery (1999: 47). De Samuel G. Armistead. <<*La gesta de las Mocedades de Rodrigo*: Reflections of a Lost Epic Poem in the *Crónica de los reyes de Castilla* and the *Crónica general de 1344*>>. Tesis doctoral inédita, Princeton University. *Dissertation Abstracts*, XV, 2198-99, 1955: 129 – 130.

[934] Menéndez Pidal (1959: 116).

[935] Menéndez Pidal (1959: 120 – 122).

4. *Mocedades* modernas del Cid

Stefano Arata resume "la fase moderna de la leyenda" del héroe. Se ocupa, en primer lugar, de las "refundiciones cronísticas", la *Crónica particular del Cid* (1512), la *Crónica popular del Cid* (1498), y la *Crónica de España* (1541) de Florián de Ocampo. Las tres intentan una biografía completa de Rodrigo, utilizando la vieja *Cronica de Castilla* y reconstruyendo "en prosa y de forma orgánica lo que diferentes poemas (*Cantar de Mio Cid*, **Cerco de Zamora*, **Gesta*) habían cantado por separado."[936] Carlos Alvar añade algunas obras que también trataron las mocedades de Rodrigo, de los siglos XV y XVI, "como el *Libro de las bienandanças e fortunas* de Lope García de Salazar, de 1471, y la amplificación anónima del *Compendio historial* de Diego Rodríguez de Almela, que es anterior a 1516".[937] Con todo, el "principal canal de transmisión de la leyenda en los siglos XVI y XVII fueron los romances" tradicionales, cronísticos y nuevos.[938] En tercer lugar, tenemos las suertes que corrieron las *mocedades* de Rodrigo en los teatros, y que culminan en las tragicomedias de Guillén de Castro y Pierre Corneille.

Por su parte, Aurora Egido ha escrito un breve pero interesantísimo estudio de una "incorporación léxica del mito que lo multiplica en series casi infinitas, transformándolo y rehaciéndolo hasta la saciedad y el agotamiento".[939] Su "rebajamiento"[940] se manifiesta, por ejemplo, en algún romance que hace a Rodrigo bastardo, en *Las mocedades del Cid* de Jerónimo de Cáncer y Velasco, que "transformaron al héroe en una figura casi esperpéntica, extremo de cobardía y estupidez"[941], o en *La Mojiganga del Cid*, que "nos lo muestra, tras ridículos lances, arremetiendo en escena contra un toro valiente, mientras el Conde [el padre de Jimena] sale con los calzones en la mano".[942]

---

[936] Arata (1996: xxxviii – xl).
[937] Alvar (1991: 102 – 103).
[938] Arata (1996: xl).
[939] Egido (1996: ix).
[940] Egido (1996: xx).
[941] Egido (1996: xx).
[942] Egido (1996: xxiv).

En fin, todavía lo resucitará el romanticismo, aquí y fuera de España, y lo alzará sobre su mohoso pavés el nacionalcatolicismo, y lo derrumbarán, resentidos, otros que se educaron en sus aulas grises, horrorosas…

III. Guillén de Castro y Pierre Corneille: *Mocedades* teatrales

A una la hacen espejo del "drama heroico", o "histórico nacional"; a la otra, flor temprana de la tragedia clásica francesa. Algo tuvieron de eso; mucho, de otras muchas cosas. Guillén de Castro, en *Las mocedades del Cid*, como luego Corneille, en *Le Cid*, echaron a perder lo que revelaba el *Cantar*, desconocieron el mito, y lo convirtieron en simples comedias, en comedias simples.

1. Guillén de Castro: *Las mocedades del Cid*

1. a. Introducción

El año 1618 Guillén de Castro publicó en Valencia la "primera parte" de sus comedias. Fueron doce. Una era la "comedia primera" de *Las mocedades del Cid* (la continuaban sus "hazañas"). Pudo haberla compuesto entre 1605 y 1615.[943]

En *Las mocedades del Cid* Guillén de Castro refunde y dramatiza una serie de romances[944] que trataban del héroe[945], recurre a la *Crónica particular* y a la *Crónica ocampiana* "para armonizar y estructurar los diferentes segmentos de la intriga, estableciendo nexos causales entre episodio y episodio, y dando a toda la construcción un soporte de coherencia histórica", y "en dos casos (…) remite directamente, y sin que se puedan encontrar intermediarios, al texto del *Cantar de Rodrigo*, el poema del siglo XIV".[946] Dos comedias, una de ellas perdida, y de autor desconocido, habían contado ya las *juvenilia* del héroe. La que tenemos aún, la llamada *Segunda parte de los hechos del Cid*, debió de escribirse entre 1575 y 1580, y fue publicada en 1603, atribuida a Lope de Vega. Su construcción es tan "rudimentaria" que "si Guillén de Castro llegó a conocer[la] (…) es evidente que representó para él un ejemplo negativo que había que superar radicalmente".[947]

En 1618 Guillén de Castro sacó con su dinero de la imprenta "mil cuerpos" del libro de la *Primera Parte* de sus comedias (Arata, 1996: lxix, n. 43), y hubo una segunda edición en 1621. "Nada sabemos de las primeras puestas en escena (…) ni de cómo fue recibida por el público de la época." Seguiría, cabe pensar, la carrera de otras piezas.[948]

---

[943] Arata (1996: xxxii – xxxiii).
[944] Arata (1996: xlvi) cuenta doce; García Lorenzo (1984: 25 – 26), catorce.
[945] Menéndez Pidal (1959: 192) definió a la comedia como "Romancero del Cid puesto en acción".
[946] Arata (1996: xlix).
[947] Arata (1996: xliv – xlv).
[948] Arata (1996: lxx).

Ahora bien, "la fortuna crítica de *Las mocedades del Cid* dará un giro imprevisto y sensacional a comienzos de 1637", cuando Pierre Corneille estrena en París su refundición de la comedia del valenciano, *Le Cid*.[949] Desde entonces, las dos obras impusieron su versión de la historia, echando tierra sobre las más antiguas, y fueron las preferidas del romanticismo.

1. b. La comedia, contada

La portada de la primera edición de *Las modedades del Cid, comedia primera*, de Guillem de Castro, da el reparto de "los que hablan en ella" y nombra seguidos y con estas palabras a los que más importan aquí:

> "…
> *Diego Laínez padre del Cid.*
> *Rodrigo, el Cid.*
> *El Conde Loçano.*
> *Ximena Gómez hija del Conde.*
> ..."

El Cid, desde el título, es la persona principal de la comedia, y es muy natural que Diego Laínez aparezca como "padre del Cid". En cambio Jimena sale cosida a su apellido natural y a su parte de *hija* del Conde Lozano.

El autor pone enseguida a Diego Laínez, ya en la primera acotación del Acto primero, "de barba blanca" (igualándolo en esto al rey don Fernando) y "decrépito" encima.

[949] Arata (1996: lxix).

Delante del altar de Santiago, el "Santo Patrón de España" (I, 37), con esto y otras cosas que ordena la ceremonia Rodrigo es armado caballero por el rey don Fernando. Lo apadrinan el príncipe don Sancho y la Reina. Doña Urraca, la infanta, le calza las espuelas doradas.[950]

--Rodrigo, ¿queréys ser Cavallero?
--Sí, quiero.
--Pues Dios os haga buen Cavallero.
Rodrigo, ¿queréys ser Cavallero?
--Sí, quiero.
-- Pues Dios os haga buen Cavallero.
Rodrigo, ¿queréys ser Cavallero?
--Sí, quiero.
--Pues Dios os haga buen Cavallero.

(I, 41 – 49)

Empieza Rodrigo, pues, la comedia, como Caballero.[951]

El rey le da su espada, con la cual ha vencido "cinco batallas campales" (I, 50 – 51), pero Rodrigo la apartará, no la usará hasta haber, como su señor, "vencido / cinco campales batallas" (I, 65 – 66). Más adelante repetirá su decisión ante sus hermanos: "otra vez juro y prometo / de no ceñirme su espada, / que colgada aquí estará / (...) hasta que llegue a vencer / cinco batallas campales"[952] (I, 325 – 331).

[950] El amor de doña Urraca por Rodrigo, y los celos que van y vienen entre ella y Jimena, los quito, porque no tocan en mi historia, aunque sí en las mocedades de Rodrigo, según recordaba, como hemos visto, el perdido *Cantar del Cerco de Zamora*, donde Rodrigo cuenta que se criaron juntos él y la infanta.
[951] Como señala Arata (1996: 3 – 4, nota a los vv. 16 – 129), el valenciano invierte en esto el orden de la mayoría de las fuentes: "según las crónicas la investidura era el episodio que ponía el sello a las aventuras juveniles de Rodrigo".
[952] En esto sigue a Jiménez de Ayllón, *Los famosos hechos del Cid*. Arata (1996: 6, nota al v. 66).

Tanto en el cantar como en el romancero Rodrigo jura que no tocará a su esposa hasta que no termine los cinco trabajos que se ha puesto. Colgarse del cinto, por lo tanto, la espada de don Fernando vale aquí yacer con doña Jimena.

Urraca: *Qué te parece, Ximena,*
de Rodrigo?
Ximena: *Que es* galán.

(I, 16 – 17)

Don Sancho lo llama "*galán*, fuerte y lucido" (I, 27). El Rey, "robusto" y "bien hecho" (I, 33). El conde Lozano y Peransules lo juzgan bravo (I, 122 y 124).

Entre Urraca y Jimena, sus dos enamoradas, lo resumirán después (I, 590 – 593):

Urraca: *Será un bravo* Cavallero*,*
galán*, bizarro y valiente.*
Ximena: *Luze en él gallardamente*
entre lo hermoso y lo fiero.

Caballero y galán: ahí va cifrado este Rodrigo compuesto de antiguo héroe épico y chico moderno de comedia.

Ha muerto el ayo del príncipe don Sancho, y el rey le pone uno nuevo, Diego Laínez, contrariando mucho al Conde Lozano de Orgaz[953]. Éste, resentido, dice que "el viejo Diego Laínez / con el peso de los años / caduca ya…" (I, 186 – 188) El padre de Rodrigo apoda al conde con su apellido: "Nunca, Conde, / anduvistes tan loçano" (I, 199 – 200). El Conde Lozano remata el debate dándole "una bofetada" al anciano. Diego Laínez la ha sentido en lo que más le toca: "¡Ay, viejo desdichado!" (I, 227)

[953] Orgaz por Gormaz. Es equivocación en la que sigue al romance <<Cuando Diego Laínez>>. Arata (1996: 6, nota al v. 130).

Quedaba "sin honra" (I, 256), inmovilizado, doblado, y repitiéndose:

--Y yo me iré, si es que puedo,
tropeçando en cada paso
con la carga de la afrenta
sobre el peso de los años,
donde mis agravios llore
hasta vengar mis agravios.

(I, 260 - 265)

Primero se querella ante don Fernando: "Mal parece un afrentado / en presencia de su Rey. / (...) ¡Ay, sangre que honró a Castilla!" (I, 267 – 268; 270) Pero el Conde Lozano era "poderoso" (I, 274) y el Rey no podía aventurar sus "Reynos" y sus "vasallos" (I, 277) prendiéndolo, así que intentó, asegurando "el secreto" del manotazo (I, 288), dar satisfacción suficiente a Diego Laínez. Éste no se conformó. "Sale Diego Laínez con *el báculo partido en dos partes*." Sus tres hijos lo miran extrañados:

Hernán: *¡Padre!*
Bermudo: *¡Señor!*
Rodrigo: *¿Qué tienes?*
Diego L. *--No tengo honor.*—Aparte.
¡Hijos!...

(I, 334 – 337)

Rodrigo sospechó, aparte: "De honra son estos enojos. / Vertiendo sangre los ojos... / con el báculo partido..." (I, 339 – 341)

Diego Laínez tomó la espada de Mudarra, el vengador de sus hermanos, los Siete Infantes de Lara, y probó a sus hijos, mordiéndoles "un dedo de la mano fuertemente". El más bravo fue Rodrigo, y ganó la bendición de su padre, y conoció la bofetada que había recibido del Conde Lozano.

Rodrigo vacila algunos versos (I, 518 – 533). Él, que quería mezclarse con Jimena, tiene ahora que matar a su padre. Pero enseguida se corrige: "Razón es que sacuda / de amor el yugo, y la cerviz esenta / *acuda a lo que soy*..." (I, 536 – 537) Otra vez dudará y se resolverá (I, 734 – 741).

El Conde Lozano ya ha despreciado a Diego Laínez, y tendrá en muy poco a sus tres hijos: "y ¿han de competir conmigo / *y caduco, y tres rapazes*?" (I, 668 – 669) Y a Rodrigo, cuando lo reta en su casa, le dice: "Quita, *rapaz*; ¿puede ser? / Vete, *novel* Cavallero, / vete y *aprende primero* / a pelear y a vencer..." (I, 774 – 777) Tenía Rodrigo aún "*la leche en los labios*" (I, 785). Éste le respondió: "En ti quiero començar / a pelear, y aprender..." (I, 786 – 787)

Rodrigo: *Qualquier sombra desta casa*
es sagrado para ti...
Ximena: *¿Contra mi padre, Señor?*
Rodrigo: *...y assí no te mato agora.*
Ximena: *¡Oye!*
Rodrigo: *¡Perdonad, Señora,*
que soy hijo de mi honor!
¡Sígueme, Conde!
Conde. *Rapaz*
con sobervia de gigante,
mataréte si delante
te me pones; vete en paz.
Vete, vete, si no quiés
que como en cierta ocasión
di a tu padre un bofetón,
te dé a ti mil puntapiés.

(I, 800- 813)

El Conde Lozano es Goliat, y Rodrigo David. El Conde Lozano es *il Capitano* fanfarrón de la *commedia dell'arte*. En fin, se entraron acuchillando, y Rodrigo mató al padre de su amiga.

El segundo acto empieza con "ruïdo, grita y lloro" (II, 866), que "*un rapaz* / ha muerto al Conde de Orgaz" (II, 875 – 876). "Salen por una puerta Ximena Gómez, y por otra Diego Laínez, ella con un pañuelo lleno de sangre y él teñido en sangre el carrillo." La acotación resume iconográficamente la afrenta del Viejo y la queja de Jimena, que pide justicia al Rey (II, 890). "*¡Señor, mi padre he perdido!*" (II, 906), dice, y acusa "al matador" (II, 1020), pero muy dividida, pues "la mitad de mi vida / ha muerto la otra mitad" (II, 1085 – 1086), sólo porque "*es de mi padre el decoro*" (II, 1097). Su *parte* es la de perseguidora suya, pues no puede matarlo (II, 1179 – 1181). A Rodrigo le parece Jimena ahora "terrible", y teme que lo aborrezca (II, 1192 – 1193). Sin embargo, ella le confiesa que "no es posible, / que predominas en mi estrella" (II, 1193 – 1194).

En fin, Rodrigo pagó bien a su padre el ser que le debía ("Toca las blancas canas que me honraste, / llega la tierna boca a la mexilla / donde la mancha de mi honor quitaste." [II, 1238 – 1241]), y podía salir a su primera campaña, contra moros fronterizos arrogantes (II, 1261). Urraca, viéndolo partir, le dice: "*Galán vienes, bravo vas*..." (II, 1375), epitomando de nuevo su doble condición. Salió, pues, e hizo vasallos suyos a cuatro reyes moros (II, 1639 – 1640). Fue, contra el Conde, Héctor, Roldán (II, 888 – 889), y ahora era, para los moros, "*el Español*" (II, 1661), "*el Mió Cide*" (II, 1694), y para su señor, el Rey, "*famoso Godo*" (II, 1687), restaurador, en definitiva, de la patria católica. Ahí "sale Jimena Gómez, enlutada, con quatro Escuderos, también enlutados, con sus lobas", a cantar "sus quexas" (II, 1727): "él arrastrando banderas / y yo lutos arrastrando / (...) / él soberbio, yo encogida" (II, 1765 – 1766; 1769). El Rey, entonces, manda que se levante, que no llore tanto (II, 1778), "*que podrá ser que algún día / troquéys en plazer el llanto, / y si he guardado a Rodrigo, / quiçá para vos lo guardo*" (II, 1781 – 1784). Urraca, aparte, ha notado algo: "Tiernamente se han mirado; / no le ha cubierto hasta el alma / a Ximena el luto largo..." (II, 1808 – 1810) Fin del acto segundo.

Otra vez venía Ximena a importunar al rey: "Tiene del Conde Loçano / la arrogancia y la impaciencia. / Siempre la tengo a mis pies / descompuesta y querellosa" (III, 1935 – 1938). Pero doña Urraca había enterado a Arias González: "Ximena y él se han querido, / y después del Conde muerto / se adoran" (III, 1865 – 1867). Y éste se lo chivó al Rey, y pensó que "*el tratar el casamiento / de Rodrigo con Ximena / será alivio de su pena*" (III, 1953 – 1955). A don Fernando ya se le había pasado por la cabeza: "Yo estuve en tu pensamiento, / pero no lo osé intentar / por no crecer su disgusto" (III, 1956 – 1958). Habría que "averiguallo en su pecho" (III, 1964) y hacer "una prueva bastante" (III, 1966).

Volvió, dale, Ximena, con un romance prestado, el de doña Lambra:

--Cada día que amanece,
veo quien mató a mi padre,
cavallero en mi cavallo,
y en su mano un gavilán.
A mi casa de plazer,
donde alivio mi pesar,
curioso, libre y ligero,
mira, escucha, viene, y va,
y por hazerme despecho
dispara a mi palomar
(...)
mátame mis palomicas
criadas y por criar;
la sangre que sale de ellas
me ha salpicado el brial.
(...)
Rey que no haze justicia
no devría de reynar,
ni pasear en cavallo,
ni con la Reyna folgar.

(III, 1973 – 1996)

Guillén de Castro rebaja la punta del romance que copia tal cual. Hace que Diego Laínez desdiga a Jimena: "Perdonad, gentil Señora, (…) / que lo que agora dijiste / sospecho que lo soñáis… / (…) / lo habréis soñado esta noche, / y se os figura verdad…" (III, 1999 – 2006) No podía ser verdadera su rima, sería sueño, el fruto de "alucinaciones oníricas", "delirio"[954], "que Rodrigo ha muchos días, / Señora, que ausente está", peregrino de Santiago (III, 2007 – 2010). Jimena, en efecto, nos confirma (a nosotros, que oímos su aparte, pronunciado entre paréntesis) que miente: "Antes que se fuese ha sido. / (Si podré disimular…) / Ya en mi ofensa, que estoy loca / sólo falta que digáis" (III, 2013 – 2016). Y queda disculpado el Rodrigo bestial, violador incontinente, de algunos romances.

Para probarla, el Rey, con los suyos, arregló que le dijesen que Rodrigo, durante su romería, había perdido la vida luchando con quinientos moros. Jimena desmayó, y cuando le descubrieron la trampa (y su amor), "turbada y corrida" (III, 2053) disimuló aprisa. Aparte, caviló: "Bolveré por mi opinión... / Ya sé el cómo. (...) ¡Ay, honor, cuánto me cuestas!" (III, 2055 - 2057) Pidió que hicieran "públicos pregones" (III, 2071) y...

--...*que quien me dé la cabeça*
de Rodrigo de Bivar,
le daré, con quanta hazienda
tiene la Casa de Orgaz,
mi persona, si la suya
me igualare en calidad.

(III, 2077 – 2082)

Rodrigo socorrió a un gafo. Era Lázaro, patrón de leprosos, y, para premiar su buena obra, lo alentó por las espaldas, encendiéndolo, tocándolo (III, 2309): era gracia por la cual, cuando se viera en un aprieto, el "*gran Capitán Cristiano*" (III, 2303), que desde ahora lo era, según lo había titulado el santo, se acaloraría, volviéndose invencible.

[954] Arata (1996: 81, nota a los vv. 1973 – 1997).

Fernando se disputaba Calahorra con el rey de Aragón. Encargaría "...al Mió Cid, al mi Rodrigo / (...) esta jornada" (III, 1827 – 1928). Sería su segunda faena. El campeón maño fue don Martín González, "un gigante / en fuerças y en proporción, / un Rodamante, un Milón, / un Alcides, un Adlante" (III, 2395 – 2398). El Cid iba a ser su "*David*" (III, 2418). Don Martín apartaría a Calahorra para su señor, pero además exigía, si derrotaba a Rodrigo, que Jimena cumpliera su palabra publicada y se diese a él. El grandullón dictó una carta: "El luto dexa, Ximena, / ponte vestidos de bodas..." (III, 2695 – 2696), y Jimena acudió a esperar el resultado del duelo "vestida de gala". La procesión iba por dentro: "¡Cielo! ¿Si podré fingir?..." (III, 2895) Entró un criado con recado: le traían la cabeza de Rodrigo.

--¡A bozes quiero dezillo,
que quiero que el mundo entienda
quánto me cuesta el ser noble,
y quánto el honor me cuesta!
De Rodrigo de Bivar
adoré siempre las prendas,
y por cumplir con las leyes
--¡que nunca el mundo tuviera!—
procuré la muerte suya...

(III, 2931 – 2939)

Era, de nuevo, truco, broma pesadísima: salió Rodrigo, dijo que dejaba la cabeza de Martín González ensartada en su lanza, "allí fuera" (III, 1976), y añadió (III. 2979 – 2983):

--Y pues ella en sus pregones
no dixo biva, ni muerta,
ni cortada, pues le doy
de Rodrigo la cabeça,
ya me deve el ser mi esposa...

Jimena calló, impedida por "la vergüenza" (III, 2990), pero luego luego, animada por varios principales, se la sacudió: "Haré lo que el cielo ordena" (III, 2994).

Rodrigo: *¡Dicha grande! ¡Soy tu esposo!*
Ximena: *¡Y yo tuya!*

(III, 2994 – 2995)

Los desposaría, "esta noche mesma" (III, 2998), el obispo de Placencia, y sería su padrino el príncipe don Sancho. Rodrigo despidió la comedia con éstas:

--Y acaben de esta manera
las MOCEDADES DEL CID,
y las bodas de Ximena.

(III, 3002 – 3004)

1. c. Consideraciones

1. c. 1. Caracterización de Rodrigo

¿Qué cosas es este Rodrigo de Guillén de Castro? ¿Qué cosas, sobre todo, ha dejado de ser?

Armado caballero desde la primera escena, se empeñará en merecer la espada del rey que lo acompaña. Tiene aspecto mezclado (una y otra vez se dice) de "galán" y "bravo" (II, 1375). Pero es, todavía, mera apariencia. El Conde Lozano, soberbioso, lo menosprecia, juzgándolo verde, "rapaz", "novel Cavallero", aprendiz, un mamón (I, 774 – 777; 785; 806). Sin embargo, viéndolo luchar contra él lo compararán con Héctor y Roldán (II, 888 – 889). Cuando se estrene en el campo ganará, de sus enemigos moros, el sobrenombre famoso de "*el Mió Cide*" (II, 1694) y el nuevo, patriotero, de "*el Español*" (II, 1661), y tras su victorioso regreso su señor, el Rey, lo proclamará "*famoso Godo*" (II, 1687), alistándolo a la

raza prestigiosa anterior a la "caída" y "desgracia" que trajo la conquista. A la otra, frente a Martín González, "un gigante / en fuerças y en proporción, / un Rodamante, un Milón, / un Alcides, un Adlante" (III, 2395 – 2398) el Cid hará a "*David*" (III, 2418). Lo completará San Lázaro, animándolo y titulándolo "*gran Capitán Cristiano*" (III, 2303).

Es, entonces, Rodrigo, juntados en uno, héroe épico, caballero cortesano, galán de comedia[955], y además pío, "*David español*, o *galán divino*", un "*Cid contrarreformista*" de comedia de santos[956]: en fin, "la figura mítica, compensatoria y harto incoherente del *caballero perfecto*"[957].

Y desde luego ya no está, lo han quitado de en medio, que amoscaba y dejaba perplejos a los remilgados, el Rodrigo salvaje, primitivo, prehistórico, mítico, del *Cantar* de sus mocedades.

1. c. 2. Linajes

"Honro a mi sangre en Rodrigo" (v. 4). Con estas palabras el Rey don Fernando afirma su parentesco con el muchacho, y hasta se tiene, por ello, en más. Diego Laínez lo ratifica: apela a "la nobleza de una casa / que dio sangre a tantos reyes" (vv. 459 – 460), y después de ver lavada su afrenta saluda a su hijo "como conservador de la nobleza / que ha honrado tantos reyes en Castilla" (vv. 1243 – 1244).

[955] Egido (1996: xvii; García Lorenzo, 1984: 27).

[956] Así viene en el título del artículo de Rusell P. Sebold, <<Un David español, o <<galán divino>>: El *Cid contrarreformista* de Guillén de Castro>>, *Hispanic Studies. Homage to John M. Hill. In Memoriam*. Indiana University, 1968, pp. 217 – 242. Citado en García Lorenzo (1984: 47 – 48, n. 36).

[957] Marc Vitse, en la versión reducida, en castellano, de 1983, p. 534, de *La thèse d'État* (1988). Citado por Arata (1996: lxvi – lxvii).

1. c. 3. Honor

"Sale Diego Laínez con el báculo partido en dos partes." Trae su padre (el chiste de diván es fácil) su Nombre tachado, su Falo quebrado por "enojos" "de honra" (I, 339), pues lo ha abofeteado el Conde Lozano.

Y pasará a su "primero" (v. 464), a su mayor, la vieja espada de Mudarra, gastada en otros desagravios. Con ella lo tiene que reparar. Mas el ofensor es padre de su amiga. "Razón es que sacuda / de amor el yugo, y la cerviz esenta / *acuda a lo que soy*..." (I, 536 – 537) Y ¿qué es Rodrigo? Por encima de todo hijo de su padre, el guardián de su apellido, de su Casa. Irá a la de Jimena, amenazará al Conde:

Ximena: ¡Oye!
Rodrigo: *¡Perdonad, Señora,*
que soy hijo de mi honor*!*

(I, 803- 805)

Saldrá al cabo Jimena con un pañuelo bañado en la sangre caliente del muerto (II, 890), y, apretada por la "*gramática del honor*" que rige el teatro barroco español ("*es de mi padre el decoro*": II, 1097), demandará la muerte de su chico.[958]

Hacen, él y ella, lo que deben. Obligados, se inclinan ante "la fuerza de la sangre" (el título de otra obra de Guillén de Castro), ante la ley "que el cielo ordena" (III, 2994). Sin embargo, éstas atropellan a Amor: "Inhumano quien la hizo y quien la entiende."[959] Sólo los salva la combinación de un motivo folclórico (el del "amante que vuelve y ofrece su propia cabeza a la amada") y "la técnica dramática del *engañar con la verdad*" [960], con lo que consiguen un final feliz, de comedia de capa y espada.

---

[958] Arata (1996: lxiii – lxiv).
[959] Guillén de Castro, *El caballero bobo*. Citado en García Lorenzo (1984: 36).
[960] Ver Arata (1996: 84, nota a los vv. 2070 – 2082, y 114, nota a los vv. 2956 – 2986).

1. c. 4. "El problema de Jimena"

En el cuento de la **Gesta de las mocedades de Rodrigo* el "proceder [de Jimena] tenía algo de enigmático, que las diferentes épocas intentaron resolver reconstruyendo, refundición tras refundición, las motivaciones de su comportamiento."[961]

Si alguna vez hubo una costumbre que forzaba a quien matase a un hombre a casarse con su hija para remendar su orfandad, a finales del siglo XVI ya nadie se acordaba. Había que encontrar otra explicación: que se amasen Rodrigo y Jimena *antes* del conflicto que separó a sus padres.[962]

Arata[963] apunta que Barbara Matulka[964] y Paul Bénichou[965] dieron "la prioridad" de esta solución al "problema de Jimena"[966] a Jiménez de Ayllón, en su poema *Los famosos y heroicos hechos del invencible y esforzado Caballero, honra y flor de las Españas, el Cid Ruy Díaz de Vivar*, publicado en 1568, y reeditado en 1579.[967] Miremos en el lugar pertinente. Ya ha matado Rodrigo al Conde:

"*Quedó su padre [Diego Laínez] dello satisfecho,*
y él [Rodrigo], luego de la Corte se ha ausentado
fue puesto por Jimena en todo estrecho,
por ser hija del conde ya nombrado,
al Rey se querelló, y, como lo amaba,
en su rigor con él temporizaba."

(Canto I, octava 33)

---

[961] Arata (1996: lxiii).
[962] Arata (1996: lxii).
[963] Arata (1996: lxi).
[964] *The Cid as a courtly hero: from the <<Amadís>> to Corneille*, Columbia University (Institute of French Studies), s.l., 1928, pp. 39 – 40.
[965] <<Sobre el casamiento del Cid>>, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII, (1954), p. 79.
[966] Es el título que Arata da a esta parte de su prólogo.
[967] Arata (1996: l).

Pero aquel "como lo amaba" que Matulka y Bénichou ponían en el corazón de Jimena ¿no se dice más bien del Rey? Era el Rey el que "temporizaba" con Jimena, procurando suavizar "su rigor". Sólo con el tiempo Jimena cambió su "desamor incomparable" por admiración y deseo, pelillos a la mar:

"*Tanto pudo el valor inestimable*
De don Rodrigo y su altiva fama,
Que, siendo el desamor incomparable
Que le tenía y tuvo aquella dama,
Volvió con rostro alegre y agradable,
Así como al venado suele gama,
De su bondad inmensa compelida,
Y aquel rencor de todo punto olvida."

(Canto I, octava 43)[968]

Otro posible antecedente halló Bénichou[969] en la *Historia de España* de Juan de Mariana, publicada en 1591. Allí, en la versión latina,

> "…explicaba que Jimena había querido casarse con Rodrigo porque admiraba su valor ('juvenis, virtutem admirata'), [aunque] ocho años después, en la traducción española, corrige diciendo que la joven 'estaba muy prendada de sus partes'".

Veremos que Corneille la cita.

Guillén de Castro inventó que Amor distraía a Rodrigo y Jimena antes de que estorbase su camino lo que sucedió entre sus padres, como creía.[970] O no. En todo caso fue su versión la que se impuso.

---

[968] Viene en Arata (1996: lxi – lxii).
[969] Paul Bénichou, <<El casamiento del Cid>>, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), pp. 316 – 336, p. 328. Citado en Arata (1996: lxiii).
[970] Menéndez Pidal (1959: 135).

1. c. 5. Hacia el matrimonio

El odio ha herido a dos familias, desordenando el reino. El Rey hará de alcahuete, y buscará el matrimonio de Rodrigo y Jimena, final de comedia con el que consigue restaurar la felicidad particular de los novios y la armonía en la *Res publica*.[971]

No obstante, quedan huellas fosilizadas de explicaciones más antiguas. Cuando el Rey critica la importunidad de Jimena, que le viene detrás con su cabezona querella, su privado, Arias Gonzalo, le dice que la muchacha, con eso, se defiende de "la opinión" maliciosa, pues "no se quieren mal" ella y Rodrigo (III, 1947 – 1950) "o quizá *satisfación* / *pide*, pidiendo justicia, / y el tratar el casamiento / de Rodrigo con Jimena / será alivio de su pena" (III, 1951 – 1955). Esa "satisfación" que "pide" le parece a Said Armesto "reflejo tenuísimo de una antigua tradición poética según la cual Jimena pide al Rey la mano de Rodrigo, no por amores, sino en *resarcimiento de su orfandad y para indemnizarse* de la muerte de su padre"[972].

1. c. 6. Padres e hijos

En el teatro de Guillén de Castro el Padre (el Viejo), como figura, como parte, bueno o malo, manda, lo ordena todo. El suyo es un "marcado planteamiento *propaterno*".[973]

[971] Arata (1996: lxv) observa en la obra "una radical modernización… (…) El rey Fernando de la comedia, como monarca de un Estado moderno, opera según las nuevas leyes de la ciencia política, esto es, según las normas de la *razón de Estado*. El sintagma era, a comienzos del siglo XVII, un flamante y polémico neologismo, y Guillén de Castro es el primer autor que lo introduce en una obra dramática (v. 293)."
[972] Citado en Arata (1996: 165, nota al v. 1951).
[973] Arata (1996: liv, n. 30).

> "Frente al modelo de Lope de Vega, la sustancial novedad de las piezas de Guillén de Castro consiste en que padre e hijo no están nunca en contraposición radical. Si hay conflicto, es la voluntad del padre la que se impone rápidamente desde las primeras secuencias, y *es precisamente la obediencia del hijo –y no su rebeldía—la que pone en marcha la mecánica de la peripecia*."[974]

En *Las mocedades del Cid* Rodrigo cumple (aunque lamente una y otra vez su mala pata), y para encargarse de lo de su buen padre, se desocupa de su amada. Jimena, en las formas, se ajusta asimismo al "decoro" (II, 1097) que toca a su padre, pero finalmente otra cuestión de honor (su promesa de darse a quien le presentase la cabeza de Rodrigo) le permitirá faltarle horriblemente, casándose con quien lo mató. El arreglo resulta muy forzado, y para que el público lo soporte el autor valenciano pinta al Conde Lozano resentido y soberbioso: ni valía para preceptor del príncipe, ni para padre de la novia.[975] Además, "caso único, creo, entre todos los padres del teatro de Guillén de Castro, su mirada no se cruzará una sola vez con la de su hija Jimena, y entre ellos no mediará una sola réplica"[976]: de haberlos visto juntos en el escenario, conversando, nos habría costado mucho más disculpar a la niña.

1. c. 7. Conclusión

Guillén de Castro desarmó el cuento de las mocedades de Rodrigo y al volverlo a montar desechó sus partes más necesarias y utilizó piezas extrañas, transformándolo en algo esencialmente distinto: era ahora, y decía, otra historia. Hizo varias cosas con el material heredado, para volverlo tolerable: discurrió que se quisiesen Rodrigo y Jimena antes de que se desastrasen sus padres, creando el debate entre amor y honor que apuntala el edificio de la obra, y facilitando con ello el final con boda y perdices; desvinculó el voto de Rodrigo de la consumación de su matrimonio con Jimena (aunque todavía Rodrigo sólo se casa con ella después de salir, hecho un hombre, de sus lides campales); ocultó los miedos de

[974] Arata (1996: liv).
[975] Arata (1996: lx).
[976] Arata (1996: lix).

Rodrigo, su asco de Jimena o de la historia que ella exigía que representase con su querella antigua; disimuló ésta, cambiándola por la promesa de dar su mano al caballero que le trajese la cabeza de Rodrigo, palabra con la que se obligaba a Dios y amortiguaba el escándalo de su casamiento…

2. *Le Cid*, de Pierre Corneille

2. a. Fuentes

La afición general a lo español, allí y entonces, y su peso en Ruán[977], cuna y hogar de Corneille, junto con el cariño del dramaturgo francés hacia nuestra comedia, lo llevaron hasta *Las mocedades del Cid*. "Según una anécdota que se remonta al siglo XVIII" [978] presentó el texto de Guillén de Castro a Corneille un tal Rodrigue de Châlon, o Jalón, secretario de la guardia de la Reina, María de Médicis, que vivía en Ruán, diciéndole:

> "Encontraréis en los Españoles unas trazas que, tratadas con nuestro gusto y por unas manos como las vuestras, producirán grandes efectos; aprended su lengua, es fácil, yo mismo me ofrezco a enseñaros lo que sé, y hasta que estéis en condiciones de leer por vuestra cuenta, os traduciré algunas páginas de Guillén de Castro."[979]

Aquellas "trazas" de "los Españoles" las trató Corneille siguiendo más su "gusto" propio que el que Châlon llamaba "nuestro" (o sea, el francés de la época), y esa desviación provocó una controversia larga y fecundísima.

Georges de Scudéry, su fiscal más empecinado, acusó a Corneille de que "toda la disposición, escena por escena, y todas las ideas" de *Le Cid* las había plagiado de Guillén de Castro.[980] La denuncia fue una de las patas sobre las que se sostenía la *querelle du Cid*. Corneille replicó inmediatamente, a vuelta de correo, con su *lettre apologétique*:

---

[977] Seguela (1986: 33 – 34).
[978] Arata (1996: lxx, n. 44). Seguela (1986: 33 – 34) resume las opiniones de los críticos al respecto.
[979] Arata (1996: lxx, n. 44). Cita y traduce a Georges Couton, ed., Pierre Corneille, *Ouvres complètes*, I, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), París, 1980, p. 1471n.
[980] Arata (1996: lxx – lxxi).

> "Vous m'avez voulu faire passer pour *simple traducteur*, sous ombre de soixante et douze vers que vous marquez sur un ouvrage de deux mille[981], et que ceux qui s'y connaissent n'appelleront jamais de simples traductions; vous avez déclamé contre moi, pour avoir tu le nom de l'auteur espagnol, bien que vous ne l'avez appris que de moi, et que vous sachiez fort bien que je ne l'ai cele à personne, et que même j'en ai porté l'original en sa langue à Monseigneur le cardinal votre maître et le mien…"[982]

Él no había tachado el nombre del autor español, ni había ocultado lo que le debía, y hasta había entregado la comedia de Guillén de Castro, en castellano, a Richelieu, "señor vuestro y mío". Y, sobre todo, en modo alguno era "simple traductor".

Pierre Corneille escribe el *Avertissement* de la edición de 1648 de *Le Cid* con dos propósitos: por un lado, intenta demostrar que era fiel al espíritu de la *Poética* de Aristóteles; por otro, reconoce las fuentes en que ha bebido.

Curiosamente, abre el *Aviso* con la cita, en castellano, de un fragmento que viene muy al caso de la *Historia de España* de Juan de Mariana, Libro IX, V:

> "Avía pocos días antes hecho campo con D. Gómez conde de Gormaz. Vencióle, y dióle muerte. Lo que resultó de este caso, fue que casó con doña Ximena, hija y heredera del mismo conde. Ella misma requirió al Rey que se le diesse por marido, ca estaba muy prendada de sus partes, o le castigasse conforme a las leyes, por la muerte que dio a su padre. Hízose el casamiento, que a todos estaba a cuento, con el qual por el gran dote de su esposa, que se allegó al estado que él tenía de su padre, se aumentó en poder y riquezas."[983]

---

[981] "Para demostrar lo reducido de su deuda, Corneille adoptó en su edición de 1648 una original solución editorial, poniendo en cursiva todos los alejandrinos que eran traducción del texto español, e insertando al mismo tiempo, en una especie de aparto crítico, los versos correspondientes del original español, doscientos en total…" Arata (1996: lxx – lxxi).

[982] Pierre Corneille, *Lettre apologétique contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéri sur* Le Cid (1637). En Corneille (1963: 847).

[983] Corneille (1963: 216. Corrijo la acentuación).

Ahí estaban, entonces, puestos en una "*Historia*", la muerte del conde de Gormaz a manos de Rodrigo, y la demanda de Jimena, que pedía al rey que lo casase con ella, o le diese el castigo que le tocase, y el matrimonio feliz, con que todos engordaban además. Por primera vez se pintaba a Jimena "prendada" de las "partes" de Rodrigo. El valenciano tomó prestada de ahí su historia, dice: "Voilà ce qu'a prêté l'histoire à D. Guilhem de Castro, que a mis ce fameux événement sur le théâtre avant moi."[984] En dos ocasiones subraya Corneille la precedencia de Guillén de Castro: algo más adelante trae, para defender el carácter de su Jimena, los versos "du même auteur qui 'la traitée avant moi, D. Guilhem de Castro, qui, dans une autre comédie qu'il intitule *Engañarse engañando*…": "…el tener / apetitos que vençer, / y ocasiones que dexar / examinan el valor / en la muger…" Aunque también ha leído en "deux chroniques du Cid" que celebró la boda el arzobispo de Sevilla.[985]

Copia luego[986] "deux romances espagnoles, que (…) parlent encore plus en sa faveur"[987], a favor de Jimena, quiere decir.

En el *Romance primero* el Rey compensa a Jimena, su "encomendada", dándole, para que la ampare, el hombre que la ha dejado "huérfana", "niña y de muy poca edade". Era el suyo de "los negocios de honra", que "no pueden disimularse".

"'*Pero yo faré un partido*
Con él, que no os esté male,
De tomalle la palabra
Para que con vos se case.'

Contenta quedó Ximena,
Con la merced que le faze,
Que quien huérfana la fizo,
Aquese mismo la ampare."

[984] Corneille (1963: 216).
[985] *Corneille (1963: 216).*
[986] Corneille (1963: 217 – 218).
[987] Corneille (1963: 216).

Y el *Romance segundo* cuenta la boda. Las palabras de Rodrigo van al grano:

"'Maté hombre y hombre doy,
Aquí estoy a tu mandado,
Y en lugar del muerto padre,
Cobraste un marido honrado.'

A todos pareció bien,
Su discreción alabaron,
Y así se hizieron las bodas
De Rodrigo el Castellano."

Con enorme tino Corneille conoce el origen de los romances: "Ces sortes de petits poèmes sont comme des originaux décousus de leurs anciennes histoires."[988]

De todos modos, el normando ocultó en *Le Cid* el contento con que Jimena en el primero, y "todos" en el segundo, dan sus parabienes por el bárbaro matrimonio.

Y ¿qué hizo Corneille con la obra de Guillén de Castro?

Dicho en cinco actos, y no en tres, en versos alejandrinos, y no en los octosílabos de redondillas o romances, constreñido por las reglas aristotélicas, definido, primero, como "tragicomedia", y desde 1648 como "tragedia", y no como "comedia", dicho en francés, y no en castellano, *Le Cid* se aparta, además, de *Las mocedades*…, en cuestiones que son aquí fundamentales.

Ya no salen, ni entran, ni hacen, ni dicen, ni soplan, Santiago o Lázaro, lo cual hace que Rodrigo deje de ser el capitán católico semidivino de antes. Aquí servirá sólo a "la ciudad", a "la patria" (y a su padre todavía, y a su padre).

[988] Corneille (1963: 216).

Corneille quita la investidura de Rodrigo, con su voto, y todo lo que apunta, en la comedia del valenciano, a la "segunda parte de *Las mocedades del Cid*" o "*de las hazañas del Cid*", que trae lo del cerco de Zamora.

Las demás diferencias las observaremos a continuación, cuando diga el cuento.

2. b. *Le Cid*, resumido

Entre Rodrigo y un Sancho que ya no es el príncipe don Gómez, conde de Gormaz, ha preferido al primero para su hija Jimena, y está a punto de negociar su matrimonio con su padre, don Diego. Así, don Gómez[989], con su bofetón envidioso, y don Diego, reclamando a Rodrigo que vengue su afrenta, son Viejos peores que los de la comedia española, pues ambos conocen las inclinaciones amorosas de su hijos, y las embargan con sus humos y honrillas.

El duelo final no enfrenta a Rodrigo al gigante navarro, sino a Sancho, el otro galán, y no mata a su rival, puesto que, más cortés y comedido, levanta la espada después de rendirlo.

Engañada como en la otra, Jimena confiesa su amor por Rodrigo, a quien cree muerto, y se metería monja. Y cuando todo se descubre el rey don Fernando la despreocupa: no tiene de qué avergonzarse, ha salvado su honra, ha cumplido con la sombra de su padre, que la mira "satisfecho" desde su tumba. "Mucho has hecho por él; haz algo por ti ahora." La resolución del desafío ha sido cosa del Cielo, escrita en su estrella: ahora debe obedecer a uno y a otra, y a su señor, su Rey, y casarse con Rodrigo, que al fin y al cabo su padre ya tenía tratado su matrimonio (V. VI, 1870 - 1885).

---

[989] "capitan de comédie" le decían, en burla, los enemigos de Corneille: "Quand vous m'avez reprochè mes vanités, et nommé le comte de Gormas un capitan de comédie…" Pierre Corneille, *Lettre apologétique contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéri sur* Le Cid (1637). En Corneille (1963: 847).

"*Primero está la patria, la familia después*" (IV, II, 1259). Habla la Infanta, haciendo las veces de Coro. Es que el Cid (desde ahora gasta este sobrenombre, después de derrotar a dos reyes moros que habían metido diez buques en la desembocadura del Guadalquivir) ha salvado "la ciudad" (IV, II, 1230 – 1232) y sostiene el trono (IV, II, 1233). Jimena, entonces, debe dejar de pleitear por su padre. Pero ella no quiere ser "*el salario*" con que el Estado pague los servicios de su campeón. La "*sangre*" puede más, en ella, que "*la ley*". Lo último que dice Jimena es para suplicar al rey, todavía, que no le dé por marido a quien ha matado a su padre (V, VII, 1910 – 1917). Y es don Fernando quien la obliga: "Si difiero la boda, no la quiero romper / y, sin fijar la fecha, de Rodrigo has de ser. / Toma un año, si quieres, para aliviar tu luto" (V, VII, 1923 – 1926). Entre tanto, el Cid seguirá humillando las banderas de los mahometanos en las fronteras. Falta, pues, en Corneille el voto de Rodrigo, y los trabajos se los ha puesto su señor. La obra la concluye don Fernando con estas palabras:

--El tiempo, tu valor, tu rey en tu favor
Trabajan, suavizando ese punto de honor,
Y ha de llegar un día en que en Castilla toda
De Rodrigo y Jimena se celebre la boda.

(V, VII, 1944 – 1945)

Podrá, entonces, aceptar Jimena a Rodrigo por esposo una vez quede aliviada de su luto, y mire las nuevas empresas heroicas de su novio, y se someta a lo que han ordenado el Rey, el Cielo y el destino: todo eso junto suaviza "ese punto de honor" que la mosqueaba.

2. c. La querelle du Cid

2. c. 1. Éxito

Fijándose en su "tetralogía clásica" (*Le Cid*, *Horace*, *Cinna* y *Polyeucte*) han hecho a menudo a Pierre Corneille (Ruán, 1606 – París, 1684) *padre* de la tragedia clásica francesa. Sin embargo, *Le Cid* horrorizó a teóricos y prácticos del neoaristotelismo.

Le Cid se estrenó en diciembre de 1636 o enero de 1637.[990] Y encendió, si no incendió, París. "En marzo (…) el teatro de Marais seguía abarrotado de público que aplaudía febrilmente." El triunfo ganó a su autor un título de nobleza. Llegó lo suyo, como en España, a lexicalizarse.[991] Fue muy editada, traducidísima[992] y continuada[993].

Le Cid prosperaba, y, cuando lo atacaron, Corneille utilizó su éxito como apología, o descargo: en la dedicatoria a Madame de Combalet, sobrina del Cardenal Richeleu, uno de sus censores, valora, junto al aplauso general, la satisfacción particular de la viuda.[994] Gustaba a muchos, a la mayoría ("…le plupart de ser auditeurs…[995] "…la plupart des spectateurs…"[996]). Tiene la aprobación del Palacio del Louvre, de la casa del Cardenal, de los sabios, de la Corte, de "la Reine, les princesses et les plus virtueuses dames de la cour et de Paris…"[997] Conque ojo con enlodar su obra, pues salpicaban de barro a los grandes que se distraían con ella.[998]

---

[990] Seguela (1986: 25).

[991] "Las frases: *c'est beau comme Le Cid* (…) y *Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue* (…) circulaban como proverbios en el lenguaje de sus contemporáneos…" Seguela (1986: 27).

[992] Corneille (1963: 215 – 216).

[993] Seguela (1986: 35 – 46).

[994] Corneille (1963: 215 – 216).

[995] <<Examen>> (1660). En Corneille (1963: 218).

[996] <<Examen>> (1660). En Corneille (1963: 221).

[997] Pierre Corneille, *Lettre apologétique contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéri sur* Le Cid (1637). En Corneille (1963: 847).

[998] "…quand vous vous êtes écrié: *O raison de l'auditeur! Que faisiez-vous?* En faisant cette magnifique saillie, ne vous êtes-vous pas souvenu que *le Cid* a été représenté trois fois au Louvre, et deux fois à l'hôtel de Richelieu? (…) Je me contente, pour toute apologie, de ce que vous avouez *qu'il a eu l'approbation des savants et de la cour*. Cet éloge véritable par où vous commencez vos censures détruit tout ce que vous pouvez dire après." Pierre Corneille, *Lettre apologétique contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéri sur* Le Cid (1637). En Corneille (1963: 847 y 848).

2. c. 2. Historia de *la querelle*

Pisando las faldas de la feliz carrera del *poème* llegó la guerra de panfletos. Del partido (de la bandera) de Corneille fueron su hermano Tomás, Guez de Balzac, Boileau, Rotrou, "su maestro", el jesuita Tournemine y otros. Los contrarios más importantes de *Le Cid* (o de su autor) fueron el Cardenal Richelieu, con la flamante Academia detrás, Georges de Scudéry, Jean Mairet y el abad d'Aubignac, François Hédelin, dramaturgos menores que se sujetaban a las reglas neoaristotélicas. En marzo, Scudéry solicitó el arbitrio de la Academia, que Richelieu había fundado en 1634. La sentencia, *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragicomédie du Cid* (1637), escrita con mucho tacto, admitía algunas gracias de la obra, pero criticaba sus defectos morales y dramáticos. El juicio de la Academia sirvió al Cardenal de excusa para prohibir las representaciones públicas de la obra.[999]

La *querelle* escocía. Corneille se defendió aquí y allá, siempre que lo cansaban.[1000] En su *Lettre apologétique contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéri sur* Le Cid (1637), por ejemplo, Corneille se queja de que los libelos lo persiguen en la plaza y se entran hasta su hogar.[1001]

Llamaron a capítulo a Corneille y le leyeron los cargos: *Le Cid* era mero contrahacimiento de la comedia de Guillén de Castro; era viciosa; infringía varias reglas aristotélicas.[1002] De la primera parte de la acusación ya me he ocupado; la segunda y la tercera van mezcladas. A ellas voy.

---

[999] The New Encyclopaedia Britannica, 1989, <<Pierre Corneille>> (vol. 3: 636 – 637).

[1000] En los prólogos a las ediciones de *Le Cid*, en la Dedicatoria a Madame de Combalet, sobrina del cardenal Richelieu, en el *Aviso* de 1648, el *Examen* de 1660, en la *Lettre apologétique contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéri sur* Le Cid (1637), en el *Rondeau*, del mismo año, en la *Excuse a Ariste*, en el *Discurso de la tragedia y de los medios de tratarla según lo verosímil o lo necesario*, en el otro *de las tres unidades*…, en el *Discours a l'Académie*, pronunciado el 22 de enero de 1647, etcétera.

[1001] Corneille (1963: 846).

[1002] Arata (1996: lxxi – lxxii).

2. c. 3. Chez Aristote

En la Francia fortalecida de Luis XIII, respaldado por Richelieu, en el teatro francés imperaba Aristóteles, o, más bien, el Aristóteles estreñido que fabricaron los neoclásicos. El Cardenal encontraba execrable la tragicomedia, híbrida desde su nombre, y predicaba el género puro, no contaminado. *Le Cid* salió al mundo con el subtítulo de "tragi-comédie" (luego, como en otras cosas, Corneille se corrigió, y la llamó "tragédie"), y fastidiando a estirados y puntillosos con sus aberraciones morales y estéticas.

Corneille se declara discípulo leal de Aristóteles en el *Avertissement* a la edición de 1648. Yerran, dice, quienes piensan que las reglas aristotélicas sirvieron "en su siglo y para los griegos, y no en el nuestro, ni para los franceses". "Los preceptos que nos ha dejado" en su atinadísima *Poétique* "valen para todas las épocas y para todas las naciones", puesto que se ocupa en ella de "los movimientos del alma", cuya naturaleza no cambia nunca, y descuida otras circunstancias más mudables, y él, en *El Cid*, ha procurado ajustarse a ellos. Allí ha cumplido "las dos condiciones señoras ["les deux maîtresses conditions"] (…) que exigía el gran maestro a toda tragedia excelente". En primer lugar tiene, el héroe "que sufre y es perseguido", siendo algo más bueno que malo, que deber su desgracia a la *hamartia*, una "falla trágica" que no merece, ajena a él. En segundo lugar, su daño no vendrá de ningún enemigo suyo, o de alguien a quien resulte indiferente, sino de una persona amada, y que le ama. Y eso precisamente es lo que ha hecho él con Rodrigo y Jimena.[1003] Con todo, admite, lo que Aristóteles demanda de las "tragedias perfectas" "se rencontre si rarament chez les anciens ni chez les modernes…"[1004] En fin, si bien es cierto que en *El Cid* se ha permitido "más licencias" que en sus "obras regulares", "pasa, todavía, por ser la más bella".[1005]

[1003] <<Avertissement>> a la edición de 1648. Corneille (1963: 217).

[1004] <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 218).

[1005] "Bien que ce soit celui de tous mes ouvrages réguliers où je me suis permis *le plus de licence*, il passe encore pour *le plus beau* auprès de ceux qui ne s'attachent pas à la dernière sévérité des règles…" <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 218).

Y de nuevo Corneille invoca "los sufragios" del público, que en su mayor parte, "dejando transportar sus espíritus", ha comprendido "el patetismo del poema", "las ventajas de su tema y sus brillantes ideas", y encuentra "placer" en "su representación".[1006]

2. c. 4. Las tres unidades

Quien inventó, torciendo la lectura de la *Poética* de Aristóteles, la regla de "las tres unidades" fue el humanista italiano Ludovico Castelvetro, en 1571. En realidad Aristóteles sólo recomendaba la unidad de acción. En Francia, la tragedia neoclásica vigiló la observancia de la regla.[1007] Porque lo fatigaban con ellas, Corneille escribió un *Discurso sobre las tres unidades, de acción, de tiempo, y de lugar*, y ya las había tratado antes en muchas ocasiones.[1008] Sólo a medias respetó Corneille "l'unité de lieu" en *El Cid*.[1009] Obedeció, en cambio, rigurosamente, "l'unité de jour", y precisamente "la incomodidad de la regla", que lo forzó a apretar todos los sucesos de la pieza en veinticuatro horas, produjo efectos secundarios que provocaron algunas de las críticas más agrias.[1010] En cuanto a la unidad de acción, Corneille hizo que todo girase en torno a las angustias de Rodrigo y Jimena, que tienen que anteponer sus respectivos deberes filiales al amor que se guardan.

[1006] En el <<Examen>> de 1660 leemos: "…la plupart des spectateurs, laissant emporter leurs esprits à ce qu'ils ont vu et entendu de pathétique en ce poème…" (Corneille, 1963: 221). "Ce poème a tant d'avantages du côté du sujet et des pensées brillantes dont il est semé que le plupart de ser auditeurs n'ont pas voulu voir les défauts de sa conduite et ont laissé enlever leurs suffrages au plaisir que leur a donné sa représentation." (Corneille, 1963: 218).

[1007] The New Encyclopaedia Britannica, 1989 (vol. 12: 161). <<Unities>>.

[1008] <<Discours des trois unités: d'action, de jour, et de lieu>>. Corneille (1963: 841).

[1009] "Tout s'y passe donc dans Séville et garde ainsi quelque espèce de lieu en général; mail le lieu particulier change de scène en scène, et tantôt c'est le palais de Roi, tantôt l'appartement de l'Infante, tantôt la maison de Chimène, et tantôt une rue ou place publique." <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 220). "*Le Cid* multiplie encore davantage les lieux particuliers sans quitter Séville, et, comme la liaison de scènes n'y est pas gardée, le théâtre dès le premier acte est la maison de Chimène, l'appartement de l'Infante dans lepalais du Roi, et la place publique; le second y ajoute la chambre du Roi, et sans doute il y a quelque excès dans cette licence." <<Discours des trois unités: d'action, de jour, et de lieu>>. Corneille (1963: 845).

[1010] "Je ne puis dénier que *la règle des vingt et quatre heures prese trop les incidents de cette pièce*. (…) c'est *l'incommodité de la règle*." <<Examen>> (1660). Corneille 81963: 220).

2. d. Lo verdadero, lo verosímil, lo decoroso

Hombres *de verdad* no fueron los neoaristotélicos, pues preferían, antes que ella, su apariencia nada más, la verosimilitud. Corneille también escribió un *Discurso sobre la tragedia y los medios de tratarla según lo verosímil o lo necesario*, y, en *El Cid*, se vio "obligado" a falsificar la historia en varios puntos.[1011] Sin embargo, en otras cosas, mucho más inquietantes, escogió lo verdadero, y eso fue lo que le echaron en rostro sus censores.

Rodrigo visitó a Jimena en su habitación dos veces (III, I – IV; V, I). El cuerpo del padre de la chica se enfriaba despacísimo en el cuarto de al lado. El espectador lo sabe. El autor también, pero, corrido, lo tapa:

> "*Les funérailles du Comte étaient encore une chose fort embarrassante*, soit qu'elles se soient faites avant la fin de la pièce, soit que le corps aye demeuré en présence dans son hôtel, attendant qu'on y donnât ordre. (…) J'ai cru plus à propos de les dérober à son imagination par mon silence…"[1012]

"Qué haces aquí, Rodrigo? ¿Cómo has podido entrar?" (III, I, 800) Elvira, de Coro, vocea el escándalo general. La sombra del padre de Jimena no descansará, oliendo a su asesino paseando su casa (III, I, 804 – 805; 808 – 809). El galán se oculta, como si fuese comedia de enredos, detrás de la cortina, y cuando la dama asoma sólo se acuerda de su fama, que la opinión estropearía para siempre si notasen que su novio se ha colado en el velorio del hombre que acaba de matar para pelar la pava con su hija (III, IV, 1016 – 1021). Y a la otra, de nuevo lo primero que oímos al empezar el quinto acto son las protestas de Jimena, asustada por el qué dirán:

[1011] Hizo, por ejemplo, que todo ocurriese en Sevilla, y poniendo a Fernando de señor suyo, cuando aún era país de moros, para permitir que verosímilmente pudieran éstos llegar a su puerto y ser derrotados por Rodrigo en veinticuatro horas: "Je l'ai placé dans Séville, bien que don Fernand n'en ait jamais été le maitre et j'ai été obligué à cette *falsification*, pour former quelque *vraisemblance* a la descente des Maures." <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 220).

[1012] <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 220 – 221).

"¡Rodrigo, en pleno día osas venir a verme! / ¡Vete antes que te vean! ¿O es que quieres perderme?" (V, I, 1542 – 1543)

Corneille, en su *Examen* (1660), sacó la cara por Jimena, perdonándole el "paso en falso" de recibir aquella visita tan a deshora: tanto ella como Rodrigo cumplen en lo demás con sus honrillas, desatendiendo sus pasiones.[1013]

Además, la escena, moralmente ambigua, servía de purga (y eran dos condiciones que Aristóteles pedía a las tragedias): dejaba, a quienes la espiaban, estremecidos, marcando en ellos "una curiosidad maravillosa y un redoblamiento de su atención":

> "Les deux visites que Rodrigue fait à sa maîtresse ont quelque chose qui choque cette bienséance de la part de celle qui les souffre; la rigueur du devoir voulait qu'elle refusât de lui parler et s'enfermât dans son cabinet au lieu de l'écouter; mais permettez-moi de dire avec un des premiers esprits de notre siècle <<que leur conversation est remplie de si beaux sentiments que plusieurs n'ont pas connu ce défaut et que ceux qui l'ont connu l'ont toléré>>. J'irai plus aoutre et dirai que tous presque ont souhaité que ces entretiens se fissent; et j'ai remarqué aux premières représentations, qu'alors que ce malheureux amant se présentait devant elle, *il s'élevait un certain frémissement dans l'assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse et un redoublement d'attention* pour ce qu'ils avaient à se dire dans un ètat si pitoyable."[1014]

Como dice Hélène Merlin…

> "…es precisamente lo inaudito de la escena, su situación fuera de la norma, lo que *transporta* a los espectadores, sacudidos por una intensa emoción. Porque observan con una "curiosidad" deliciosa una escena de amor *que no deberían ver*…"[1015]

[1013] "Rodrigue suit ici son devoir sans rien relâcher de sa passion; Chimène fait la même chose à son tour, sans laisser ébranter son desseis par la douleur oú elle se voit abîmée per là; et si la présence de son amant lui fait faire *quelque faux pas*, c'est une glissade dont elle se relève à l'heure même… (…) Il n'est point besoin qu'on lui reproche qu'il lui est honteux *de souffrir l'entretien de son amant après qu'il a tué son père*." <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 219).

[1014] <<Examen>>, 1660. Corneille (1963: 219).

[1015] Merlin (1997: 142).

Stefano Arata coloca esta visita en el meollo de la querella:

> "El diferente concepto de decoro que imperaba en el teatro francés, mal podía soportar la situación tragicómica del encuentro furtivo entre Rodrigo y Jimena. Y fue precisamente la incorporación de esta escena a la obra de Corneille, la manzana de la discordia en la *querelle* cidiana."[1016]

Y encima todo aquello había sucedido verdaderamente, pensaban unos y otros. La Academia Francesa admitió su carácter histórico, pero no rebajó su condena, y advertía que "todas las verdades no son buenas para el teatro". "*Hay verdades monstruosas*" que deben ocultarse "por el bien de la sociedad".[1017]

En el libelo que abre *la querelle*, las *Observations sur Le Cid*, Georges Scudéry se había adelantado, y culpó a Jimena (al personaje, no a la figura histórica), no sólo de recibir a Rodrigo, sino de amarlo y casarse con él:

> "…*es cierto* que Jimena desposó al Cid, *pero* (…) *no es en absoluto verosímil que una joven de honor se case con el asesino de su padre. Este acontecimiento sería bueno para el historiador pero no valía nada para el poeta*; y yo no creo que sea suficiente conceder escrúpulos a Jimena, hacer combatir al deber contra el amor, poner en su boca mil antítesis sobre esta cuestión ni hacer intervenir la autoridad de un rey; finalmente, todo esto no impide que ella se convierta en *parricida* al decidirse a casarse con el asesino de su padre."[1018]

La Academia, estúpida, propuso "tres formas de censurar esta verdad para volverla verosímil", o sea, soportable:

> "…que el Conde no fuera, finalmente, el padre de Jimena, o que, contra la opinión de todo el mundo, el Conde no hubiera muerto a causa de su herida, o que la salvación del rey y del reino dependieran absolutamente de ese matrimonio, para compensar

---

[1016] Arata (1996: 159 – 160, nota a los vv. 1038 – 1208).

[1017] <<Les Sentiments de l'Académie Française (…)>>.En Armand Gasté, *La Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction* (1898), Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, pp. 365 – 366. Citado en Merlin (1997: 142 – 143).

[1018] En Armand Gasté, *La Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction* (1898), Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, p. 75. Citado en Merlin (1997: 141).

> la violencia que en este caso sufría la naturaleza con el bien que recibían el Príncipe y su Estado."[1019]

En otra escena que juzgaron sucia, no contesta nada Jimena cuando el Rey ordena su matrimonio con el Cid, y parece, con su silencio, que da su consentimiento, mas ¿qué otra cosa puede hacer, sino callar, para contradecir a su señor con el debido respeto, y confiar en que el tiempo, mientras dura su luto, lo estorbe, o impida?[1020]

Corneille continúa su *Examen* declarando (el verbo forense es justo), en favor del comportamiento de su personaje, que aquello sucedió en realidad, y que gustó en su época. Entiende, claro, que ofenda en la suya, y lamenta que en la comedia de Guillén de Castro Jimena dé el "sí quiero" (aunque allí ha mediado un duelo de tres años). Él, en fin, "para no contradecir la historia" y que concordase ésta con "el decoro (la decencia)" de su teatro, ha dejado su "efecto" (la boda) "en la incertidumbre".[1021]

La *querelle* se fijó sobre todo en Jimena. La putearon. Scudéry la llamó "*hija desnaturalizada*"[1022]. Corneille se refugió en la opinión de las mujeres más exquisitas de Francia, que "la han recibido y acariciado como "hija de honor", honradísima:

[1019] <<Les Sentiments de l'Académie Française (…)>>. En Armand Gasté, *La Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction* (1898), Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, p. 366. En Merlin (1997: 152).

[1020] "…d'une opposition vigoureuse à l'exécution de cette loi qui la donne à son amant et elle ne se tait qu'après que le Roi l'a différée et lui a laissé lieu d'espérer qu'avec le temps il y pourra survenir quelque obstacle. *Je sais bien que le silence passe d'ordinaire pour une marque de consentement, c'en est une de contradiction*… (…) *le seul moyen de leur contredire avec le respect qui leur est dû, c'est de sa taire*, quand leurs ordres ne sont pas si pressants qu'on ne puisse remettre à s'excuser de leur obéir lorsque le temps en sera venu et conserver cependant une espérance légitime d'un empêchement…" <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 219).

[1021] "*Il est historique et a plu en son temps; mais bien sûrement il déplairait au nôtre; et j'ai peine à voir que Chimène y consente chez l'auteur espagnol.* Bien qu'il donne plus de trois ans de durée à la comédie qu'il en a faite. *Pour ne pas contredire l'histoire*, j'ai cru ne me pouvoir dispenser d'en jeter quelque idée, *mais avec incertitude de l'effet*; et ce n'etait que par là que je *ouvais accorder la bienséance du théâtre avec la verité de l'événement*." <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 219).

[1022] Citado en Seguela (1986: 28).

> "*Quand vous avez traité la pauvre Chimène d'impudique, de prostituée, de parricide, de monstre*, ne vos êtes-vous pas souvenu que la Reine, les princesses et les plus virtueuses dames de la cour et de Paris l'ont reçue et caressée en *fille d'honneur*?"[1023]

¿Fue Jimena, pobreta, entonces, "impúdica", "prostituida", "parricida", un "monstruo"? Dejó que la casaran con Rodrigo, que acababa de matar a su padre. Esto, según pronunció la Academia, "sobrepasa toda credibilidad y *no puede suceder verosímilmente en el alma*"[1024]. Para aquellos señores "un personaje verosímil no puede estar ocupado por dos ideas contradictorias, *no puede ser doble*".[1025] "Lo que resulta parricida es que el vínculo natural, la fidelidad al padre, no ocupe toda la persona de Jimena."[1026] (Merlin, 1997: 145). Dentro de la obra, la perplejidad de Elvira repite lo que la Academia tiznaba de "antítesis parricida"[1027]: "¿Ha matado a vuestro padre y todavía lo amáis?" En efecto, "la muerte de su padre a manos de su amante divide su interioridad, instituye una *escisión* en ella (…) *actúa como revelador* (…) señala (…) la *autonomía* de una parte de su persona". Sí,

> "…lo que es virtualmente parricida es que haya algo propio, *un deseo propio*, que resiste a la obediencia o a la fidelidad debidas al padre: o bien que la fidelidad expresada públicamente con respecto al padre se doble de una zona de sombra y de infidelidad, que se expresa secretamente, en lo "privado". Gracias a la representación teatral, los espectadores gozan al sumir su mirada en estos dos espacios *a la vez*, de sentir la oscilación de su frontera, de experimentar su línea de fricción e incluso de apreciar un nuevo heroísmo, el heroísmo del sentimiento amoroso que desafía a la ley natural."[1028]

[1023] Pierre Corneille, *Lettre apologétique contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéri sur* Le Cid (1637). En Corneille (1963: 847).
[1024] <<Les Sentiments de l'Académie Française (…)>>. En Armand Gasté, *La Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction* (1898), Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, pp. 369 – 370. En Merlin (1997: 144).
[1025] Merlin (1997: 144).
[1026] Merlin (1997: 145).
[1027] <<Les Sentiments de l'Académie Française (…)>>. En Armand Gasté, *La Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction* (1898), Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, pp. 369 – 370. En Merlin (1997: 144).
[1028] Merlin (1997: 146 – 147).

Jimena, "por su negación de los lazos familares", se transforma en "*la figura alegórica de la autonomía del yo*", y por eso parece "*escandalosa*".[1029] "'El yo es odioso', dirá Pascal (…) porque el yo [afirma] una esfera virtualmente desligada de todo vínculo – familiar, político, religioso…"[1030]

¿Y el Rey? El Rey también peca. Da algo que no es suyo, "y que las leyes de la naturaleza habían situado fuera de su poder".[1031] Cuando Fernando conoce la muerte del Conde, asegura a Jimena que se pondrá en su lugar, que hará sus veces (II, 8, 722). Lo representa muy mal. Primero "verifica", con un engaño, el amor de Jimena, y luego arregla su matrimonio: su "absolutismo" refleja otro, el del amor "extraordinario" de Jimena: uno y otro están "por encima de las leyes y de los lazos naturales".[1032] La función del Rey en la pieza es la de permitir que Jimena, obedeciéndolo, sujetándose a su palabra, abandone sus "*escrúpulos*", desoiga a "los 'manes sagrados' de su padre" y se case con Rodrigo. Sin embargo, don Fernando "no hace otra cosa que ordenar lo que una parte de su persona desea".[1033]

Escribiendo (y reescribiendo) *Le Cid* Corneille se vio atrapado entre la verdad, lo que leía en la historia (por tal la tuvieron tanto él como quienes le movieron pleito) recibida, y lo que podía decirse en la Francia de Richelieu. Aquí y allí, en su defensa, aducía que esto o aquello eran "une *fiction de théâtre* (…) *fiction poétique*…"[1034] "*artifice*"[1035], y otras veces lo contrario, que verdaderamente había sucedido así.

[1029] Merlin (1997: 147).
[1030] Merlin (1997: 149).
[1031] <<Les Sentiments de l'Académie Française (…)>>. En Armand Gasté, *La Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction* (1898), Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, pp. 388 - 389. Merlin (1997: 151).
[1032] Merlin (1997: 154).
[1033] Merlin (1997: 140).
[1034] <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 220).
[1035] <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 221).

IV. *Mocedades de Rodrigo* romanceadas

1. Introducción

1. a. Del cantar de gesta al romance

Hijuelos de la **Gesta* perdida[1036], en pliegos sueltos, reunidos en colecciones, o recitados de boca, los romances anduvieron leguas y mares y siglos, y fueron también los coturnos que se calzaron los cómicos para subir al Rodrigo muchacho a las tablas.

Pierre Corneille copió dos romances sobre las mocedades de Rodrigo en su *Avertissement* de la edición de 1648 de *Le Cid*, y conoció, con enorme tino, su origen: "originales *descosidos de las antiguas historias*".[1037] Menéndez Pidal afirma "que los romances, lejos de ser gérmenes no desarrollados, eran *ramas desgajadas de troncos desaparecidos*".[1038] Si la epopeya es el suelo de roca de la historia, el torrente de los días arranca de ella piedras, y entonces "su texto se desbasta y alisa, como el canto rodado pierde sus asperezas y se pule al ser arrastrado por la corriente de un río".[1039] "Es que *todas las gestas se hicieron romances*; es que *la epopeya se hizo romancero.*"[1040]

1. b. Hacia el *Romancero del Cid*

Las cosas de Rodrigo Díaz de Vivar (y en particular sus *mocedades*) fueron desmenuzadas en romances (viejos, cronísticos, nuevos, vulgares) más que las de ningún otro personaje. Arrancaban, varios de estos romances, de las Crónicas, y otros de la **Gesta* extraviada, en alguna de las formas que fuera adoptando.[1041]

[1036] Ver Deyermond (1999: 10).
[1037] Corneille (1963: 216).
[1038] Menéndez Pidal (1959: 127).
[1039] Menéndez Pidal (1959: 126).
[1040] Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardía): teoría e historia.* 2 tomos. Madrid, Espasa-Calpe, 1953, tomo I, p. 193. Citado en Armistead (1994: x).
[1041] Arata (1996: xl).

Por fin, en 1605, en Lisboa, Juan de Escobar junta "un centón"[1042] de ellos en lo que se tituló, en su edición príncipe, así: *Hystoria del mvy noble, y valeroso cavallero, el Cid Ruy Diez de Biuar: En Romances: En lenguaje antiguo.* Su recopilador, en la Dedicatoria, contaba el "algún trabajo" que le costó *"auer buscado tâtos Romances, y ponellos en concierto como aquí van*…" Y recalcaba su carácter histórico, verdadero:

> "Y pues *las hystorias prophanas* suelen dar mucho contentamiento a los lectores, siendo muchas dellas *fictiones, y mentiras*, quanto mas sabor sera *la obra presente*, pues no solamente *es verdadera*, mas tâ sabida de todos, que no ay quien no sepa los hechos marauillosos del Cid, y en Romances a lo antiguo, y algunos tan antiguos, que casi no auia memoria dellos…"

Este *Romancero del Cid* fue popularísimo, y tuvo "tres grandes series y filiales", la de Lisboa, la de Córdoba y la de Alcalá.[1043]

1. c. Del *Romancero* a los teatros

Muchas comedias del Siglo de Oro se inspiraron en romances. Guillén de Castro armó *Las mocedades del Cid* sobre una docena larga de ellos, de manera que Menéndez Pidal (1959: 192) llamó a su comedia "*Romancero del Cid puesto en acción*".[1044]

[1042] Egido (1996: xiii).
[1043] Rodríguez Moñino (1973: 18 - 21).
[1044] Menéndez Pidal (1959: 192).

2. Qué contaron los romances

2. a. Rodrigo, juez niño

Sacado del *Romancero general* de 1600 Durán opina que <<Non me culpedes si he fecho>>[1045] es contrahechura tardía, y no ha encontrado "tradición alguna donde conste"[1046]. Pero Rodrigo es "nieto de Laín Calvo" desde el *Cantar*, y es natural que quienes fabricaron sus mocedades lo describieran, en una, corrigiendo severísimo.

Igual que los duques, por guasa, pusieron a gobernar a Sancho Panza la ínsula Barataria, el Rey, "entre burla y juego", nombró a Rodriguillo, "siendo pequeño", "antes de los diez años", "juez". El chaval, "home en sus mancebías", ahorcó a un "robador". De casta le venía al galgo: "Miémbraseme que mi abuelo…": se acordaba de Laín Calvo, uno de los dos primeros alcaldes legendarios de Castilla.

2. b. Diego Laínez ensaya a sus hijos

<<Cuydando Diego Laynez>>[1047] es el romance más adelantado de la *Historia y romancero del Cid* de Juan de Escobar. Utilizo una versión anterior (la de la *Flor de varios romances. Novena parte*, Madrid, 1597), que añade el nombre y apodo del Conde.

"Cuidando Diego Laínez / en la mengua de su casa, / fidalga, rica y antigua", "quiso hacer cierta esperiencia" a "sus tres fijos" apretándoles "uno a uno / las fidalgas tiernas palmas". Rodrigo, soberbioso, no se lo toleró, y amenazó con sacarle "las entrañas" con sus manos.

[1045] Durán (1945: 478, nº 724).
[1046] Durán (1945: 478, nota al romance nº 724).
[1047] *Flor de varios romances. Novena parte*, Madrid, 1597. En Arata (1996: 121). También viene en el *Romancero general* (1600) y en Juan de Escobar, *Historia y romancero del Cid* (1605).

Viendo a Rodrigo tan cerrero, Diego Laínez lo escoge para que restaure "su casa" (su apellido), y halle el "honor" que le ha quitado el Conde que aquí es "de Orgaz", "Lozano en nombre y en gala"[1048], dándole su "bendición" y su "espada".

El mismo asunto que el anterior trata <<Ese buen Diego Laínez>>[1049], pero introduce tres variantes interesantes. Aquí Diego Laínez tiene cuatro hijos, y no tres, y "los tres son de su mujer, / pero el otro era el bastardo…" Este "otro" "era el buen Cid Castellano". En la *Crónica de los reyes de Castilla*[1050] puede leerse que…

> "Diego Laínez, seyendo por casar, cavalgó en día de Santiago, que caía en el mes de julio, e encontróse con una villana que llevaba de comer a su marido al era, e travó d'ella e yugo con ella por fuerça e empreñóse luego de un fijo…*e los que no saben la estoria dizen que este fue mio Cid*."

Igual se cuenta en la *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díaz Campeador* y en la *Crónica Geral de Espanha de 1344*, y de modo parecido en *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*. Además "…un texto de Francisco Santos, publicado en 1671 y reeditado en 1686, (…) refiere otra versión de la leyenda, en que la madre era una molinera."[1051] Irritó a Agustín Durán que "el juglar autor de este romance" dé "por supuesta, como cosa cierta y comprobada", la tradición de este Rodrigo espurio, hijo de villana, o de molinera, violada por un Diego Laínez soltero e incontinente. Para él, esta "ficción" "debió ser muy antigua", y es importación caballeresca, del mundo carolingio, extraña "a nuestra historia y a nuestro carácter peculiar".[1052]

[1048] "Orgaz" por Gormaz es error que repitió Guillén de Castro. El conde es "lozano" "en gala" (quiere decir que mereció el título) ya en el *Cantar.*(v. 421). Lozano significa "verde, alegre y fecundo" y "vale también gallardo, bizarro y airoso" (*AUT*).

[1049] Juan de Timoneda, *Rosa de romances* (Valencia, 1573). En Arata (1996: 123). También viene en el Cancionero llamado *Flor de enamorados* (Barcelona, 1562); Juan de Mendaño, *Segunda parte de la silva de varios romances* (Granada, 1588).

[1050] Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, f. 131v.º.

[1051] Montaner (1993: 664, nota a los vv. 3379-3380).

[1052] Durán (1945: nota al romance nº 726, pp. 479 - 480).

Sin embargo, es propio del cuento que el hijo vergonzoso de menos (y "el menor") pueda más. El Viejo "deshonrado" prueba a sus tres hijos de ley mordiéndoles un dedo. Sus medios hermanos gritan, Rodrigo "un bofetón le ha amagado", gesto que le vale salir elegido.

La otra novedad es la causa de la ofensa, una riña de alimañeros: "que porque quité una liebre / a unos galgos que cazando / hallé del Conde famoso, / llamado Conde Lozano, / palabras sucias y viles / me ha dicho y ultrajado".

2. c. Desagravio

Cuatro romances viejos riman la venganza de Rodrigo.

En el que empieza <<Pensativo estaba el Cid>>[1053] el héroe, aunque se ve "de pocos años", "no cura de su niñez", ni del "bando temido / del poderoso contrario / que tenía en las montañas / mil amigos asturianos", ni de que fuera "en las Cortes / del rey de León Fernando / (…) su voto el primero, / y en guerras mejor su brazo". "Descolgó una espada vieja / de Mudarra…" y "en espacio de una hora" mató al Conde.

<<Non es de sesudos homes>>[1054] copia las palabras con que Rodrigo retó al Conde, que ha herido "en el rostro a un viejo", y sucesor, encima, de Laín Calvo. Después, en cuatro versos, le cortó la cabeza y se la ofrendó a su padre.

En <<Consolando al noble viejo>>[1055] Rodrigo asegura a su "ensayador" que se ocupará de lo suyo, ve "al Conde paseando" y le desafía, descargando de paso a su padre, que con "noventa y cinco" años "ni agravia, ni es afrentado".

[1053] *Flor de varios romances nuevos. Tercera* parte (Madrid, 1593). En Arata (1996: 125). También en *Romancero general* (Madrid, 1600), Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid* (Lisboa, 1605).
[1054] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez-Moñino (1973: 127, nº 3).
[1055] *Romancero general* (Madrid, 1600). En Arata (1996: 127).

El Conde, "faciendo de él menosprecio", "se ha sonreído", y le dice: "Vete, rapaz, non te faga / azotar cual paje niño…" Paga la insolencia con su cabeza, que Rodrigo arrastra "por los cabellos" hasta donde está Diego Laínez.

Finalmente, en <<Llorando Diego Laynez>>[1056] se describe más por extenso la presentación de la testa del infamador. La particular hazaña obliga a su padre a sentar a Rodrigo en su "cabecera" y a nombrarlo "cabeza" en su "casa".

2. d. Quejas de Jimena

Jimena se querella aquí (<<Grande rumor se levanta>>[1057]), aquí (<<Rey que non fase justiçia>>[1058]), aquí (<<En Burgos está el buen Rey>>[1059]), aquí (<<Sentado está el señor Rey>>[1060]), aquí (<<De Rodrigo de Vivar>>[1061]), aquí (<<Día era de los Reyes>>[1062]), aquí (<<Cada día que amanece>>[1063]), exigiendo esto o lo otro.

2. d. 1. Suplicante

He aquí las posturas y aspectos de Jimena Gómez cuando acude a su señor con su demanda. Mírala "puesta delante el rey"[1064] en la fiesta de la Epifanía. Y "a las puertas del Palacio", en Burgos, "desmenelado el cabello, / llorando a su padre el Conde…"[1065] Y querellosa, "cubierta paños de luto / tocas de negro cendale, / las

---

[1056] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez-Moñino (128, nº 4).
[1057] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Arata (1996: 129).
[1058] Ms. Madrid BP2, f. 93r. "Letra de comienzos del siglo XVI: de Fernando de Rojas (…) o de un coetáneo suyo, Sebastián de Peralta…" En Di Stefano (1993: 344 – 345, nº 118, y 80).
[1059] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Arata (1996: 137). También en Juan de Timoneda, *Rosa de romances* (Valencia, 1573); Juan de Mendaño, *Segunda parte de la silva de varios romances* (Granada, 1588).
[1060] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Arata (1996: 135 – 136). También en el *Romancero general* (Madrid, 1600).
[1061] *Romances nuevamente sacados*. En Durán (1945: 485 – 486, nº 738).
[1062] *Cancionero de 1550*. En Díaz Roig (1984: 136 – 137, nº 55).
[1063] Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, Acto III, vv. 1973 – 1997.
[1064] <<Día era de los Reyes>>
[1065] <<Grande rumor se levanta>>

rodillas por el suelo…", interrumpiendo el yantar de don Fernando.[1066] Y apareciéndose, y humillándose ante él.[1067] Y "arrastrando luengos lutos", con tren de "treinta hidalgos", "rodillada en los estrados"[1068], cuando el rey "sentado (…) / en su silla de respaldo" repartía justicia.

En el *Cantar*, cuando las tres hijas del muerto van a Vivar, a sacar de su cárcel a sus hermanos, "paños vistes brunitados et velos a toda parte" (v. 334), y después va Jimena sola a Zamora "al rey don Fernando querellar" (v. 361) con "tres doncellas (…) / et otros escuderos que la avían de guardar" (vv. 363 – 364).

2. d. 2. La querella

Jimena Gómez viene con querella, y esto "se llama en lo forense la acusación o queja, propuesta ante el Juez, contra alguno, en que se le hace reo de algún delito, que el agraviado pide que se castigue" (*Aut*). No pide "aguinaldo" como las demás "dueñas y doncellas"[1069], sino "justicia" (que se le dé lo que le deben), muchas veces, y, una vez, "venganza de traidores" al Rey, y a Rodrigo que la termine a ella[1070].

2. d. 3. Juras

Jimena obliga al Rey con palabras muy fuertes, votos, casi maldiciéndolo. Basta con un ejemplo: "'Rey que non face justicia / non debiera de reinare, / ni cabalgar en caballo / ni con la Reina folgare, / ni comer pan a manteles / ni menos armas se armare.'"[1071]

[1066] <<En Burgos está el buen Rey>>
[1067] <<De Rodrigo de Vivar>>
[1068] <<Sentado está el Señor Rey>>
[1069] <<Noche era de los Reyes>>
[1070] <<Grande rumor se levanta>>
[1071] <<En Burgos está el buen Rey>>

2. d. 4. Primer capítulo, o cargo: la muerte de su padre

En <<Grande rumor se levanta>> Jimena Gómez pide al Rey "justicia" y "venganza", y echa a Rodrigo en cara, "rapaz villano", que traiga "el estoque" pringado con la sangre de "un caballero / el mejor de los mejores, / la defensa de la fe, / temor de los Almanzores…", descendiente de la guardia de Pelayo. Rodrigo monta y arrea, y no contesta el Rey, ni ninguno de los "señores", sus seguidores.

La muerte de su padre es el único tema de la demanda de Jimena en <<Sentado está el señor Rey>>:

--Señor, hoy hace dos meses
que murió mi padre mos
de un muchacho que las tuyas
por matador criaron,
cuatro veces he venido
a tus pies y todas cuatro
alcancé prometimientos,
justicia jamás alcanzo,
sentencias mal detenidas
prolijos acuerdos largos
aventuran los negocios
que piden breve despacho;
don Rodrigo de Vivar,
rapaz orgulloso y bravo,
profana tus leyes justas
y tú le amparas profano,
son tus ojos sus espías,
tu retrete su sagrado,
tu favor sus alas liebres,
y su libertad mis daños,
tú le celas, tú le guardas,
y después de puesto en salvo
castigas a tus Merinos
porque no pueden prendallo.

Si en otros la muerte de su padre fue a traición, en <<De Rodrigo de Vivar>> (es que allí va a pedir que la casen con él) dice que "lo mató con valentía".

2. d. 5. Segundo capítulo, o cargo: groserías

Encima de la muerte de su padre, Rodrigo, bestial, la cansa con otras afrentas. Jimena vive "con mancilla", y "con ella vive", o "murió", su madre.[1072] La razón es que tiene que ver, "cada día que amanece", al que mató a su padre.[1073] Y hace o amaga barbaridades, repitiendo a otros brutos de otro romancero, los siete Infantes de Salas, contra su tía doña Lambra.

--Por me hazer despesare por mi puerta iva a pasare,
Con un halcón en la mano disiendo que iva a caçare:
Quebrantárame las puertas, las puertas de mi corrale,
Matárame una palomilla dentro de mi palomare.[1074]

--…caballero en un caballo y en su mano un gavilán;
otra vez con un halcón que trae para cazar;
por hacerme más enojo, cébalo en mi palomar,
con sangre de mis palomas ensangrentó mi brial.
Enviéselo decir, envióme a amenazar
Que me cortará mis haldas por vergonzoso lugar,
Me forzará mis doncellas, casadas y por casar,
Matarame un pajecico so haldas de mi brial.[1075]

El Cid muchacho del romancero parece muy distinto del del *Cantar* que rima sus mocedades. Ha matado, igual que antes, al padre de Jimena. En la epopeya Diego Laínez, el padre de Rodrigo, les había quemado el arrabal a los de Gormaz, les había comenzado el andamio con que se defendían, les había quitado los vasallos y los ganados, y había deshonrado a sus lavanderas. Ahora, en los romances, Rodrigo corre aún la tierra de sus enemigos. Busca una ofensa última, la que terminaría para siempre con la Casa de Gormaz: estropear a Jimena, la pequeña del conde.

[1072] <<En Burgos está el buen Rey>>; <<Día era de los Reyes>>
[1073] <<Día era de los Reyes>>
[1074] <<Rey que non fase justiçia>>
[1075] <<Día era de los Reyes>>

Hay que imaginar a Jimena y a sus dos hermanas, solas en Gormaz, huérfanas, desamparadas, y a su vecino, el demonio que las ha dejado huérfanas, rondándolas, metiéndoles miedo.

Rodrigo ceba su halcón en el corral de Jimena, dejándola sin palomas. Con la sangre de sus duendas le puso perdido su rico vestido. Otro día Rodrigo le va a matar, le dice, un pajecico, cuando se esconda debajo de las faldas mismas de su brial. Y luego le cortará las faldas (con este castigo se escarmentaba a las rameras). Con aquellas sangres y tijeras avisa a Jimena, todo eso puedo yo hacer con mi gavilán en el palomar donde guardas tu virtud. Curioso cortejo. El mocico del *Cantar* se espantaba delante de las mujeres (de Jimena, de la hija del Conde de Saboya). Éste se tuerce. Muda su acobardamiento, y su odio, en ruda gana animal, en coces y rebuznos de burro empalmado. En sus perversas fantasías viola a Jimena, adelantándose a su incómodo deseo, anulándolo.

En esto el *Romancero*, diciendo a Rodrigo, fabricando sus *Mocedades*, lo mezcla con los siete infantes de Lara, los hijos de doña Sancha. Jimena, doncella aún, copia las *quejas* de doña Lambra[1076]. A la novensana, en sus tornabodas, sus siete sobrinos la habían "mal abaldonado".

El autor (que somos todos) del *Romancero* ha leído la *historia* de Rodriguillo en aquel "*cuaderno de apuntaciones de un juglar degenerado*" [1077] y la completa con este texto prestado que le parece que casa bien con la naturaleza del héroe en cierne.

Al revés entiende esta parte Thomas Montgomery.[1078] Él opina que son "*fantasías de afrentada*", y que Guillén de Castro también lo comprendió así ("sospecho que lo soñáys", responde Diego Laínez a Jimena cuando recita el romance en sus *Mocedades*…).

[1076] <<Ya se salen de Castilla>>. Versión del siglo XVI conservada en un pliego suelto que se halla hoy en Praga. En Díaz-Mas (1994: nº 1, 56 – 64). <<Yo me estaba en Barbadillo>>. En el *Cancionero de romances*. En Díaz-Mas (1994: nº 2, 65 – 66).

[1077] Marcelino Menéndez y Pelayo. Citado en Deyermond (1999: 1).
[1078] Montgomery (1999: 49 – 50).

Se acoge a la autoridad de Casalduero, que "pudo ver un simbolismo de tipo freudiano, *expresión invertida de deseos sexuales*"[1079], y de Montaner Frutos[1080], que pensaba lo mismo. Montgomery concluye que…

> "…para ella, así como para él, los relatos implican la necesidad de un rito de pasaje. Todo induce a creer que en su papel de figura principal de una leyenda heredada, Jimena se ve expuesta a la violencia ritual, *reducida en el siglo XVI al nivel de la imaginación*."

Sigue, con esto, a Freud en el traicionero paso que hizo de la Teoría de la Seducción a la Teoría del Deseo.

2. d. 6. "Datme a Rodrigo por marido, aquel que mató a mi padre."[1081]

Don Fernando no se atrevía a hacer justicia:

Puso el rey barva en onbro, *començara de pensare:*
--Si a este onbre mato o prendo *mis cortes se bolveráne.—*[1082]

El rey, de que esto oyera, *comenzara de hablar:*
--¡Oh, válame Dios del cielo! *¡Quiérame Dios consejar!*
Si yo prendo o mato al Cid *mis cortes se volverán,*
Y si no hago justicia *mi alma lo pagará.*[1083]

Esto se corresponde con los vv. 372 – 374 del *Cantar*:

Mucho pessó al rey *et començó de fablar:*
"*En grant coita son mis reinos,* *Castilla alçárseme ha,*
et si se me alçan castellanos, *fazerme han mucho mal.*"

[1079] Joaquín Casalduero, "Primera comedia de las *Mocedades del Cid*". En *Estudios sobre el teatro español*, 64 – 87, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1972, pp. 83 – 84.
[1080] Alberto Montaner Frutos, "Las quejas de doña Jimena: formación y desarrollo de un tema en la épica y en el romancero". En José Manuel Lucía Megías et al., eds, *Actas: II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, 5 al [9] de Octubre de 1987)*, 2 tomos, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992, II, pp. 475-507, p. 484.
[1081] *Cantar de las Mocedades de Rodrigo*, v. 378.
[1082] <<Rey que non fase justiçia>>
[1083] <<Día era de los Reyes>>

Entonces Jimena, lo mismo que allí, pidió al rey el más raro desagravio. Jimena ha venido al rey a que la ahije, o sea, a que la case. Sus razones son interesadas, de codiciosa, o políticas. Y en uno dice aún que sería "servicio de Dios".

--Diésesmelo por marido *aquel que mató al mi padre:*
el que tanto mal me hizo *quiçá algún bien me faráve.—*[1084]

--Fija soy yo de don Gómez, *que en Gormaz condado había,*
don Rodrigo de Vivar *le mató con valentía;*
la menor soy yo de tres *hijas que el Conde tenía,*
y vengo a os pedir merced *que me hagáis en este día,*
y es que aquese don Rodrigo *por marido os pedía:*
terném̃e por bien casada, *honrada me contaría,*
Que soy cierta que su hacienda *ha de ir en mejoría,*
Y el mayor en el estado *que en la vuestra tierra había.*
Haréisme así gran merced, *hacerlo vos bien vernía,*
Porque es servicio de Dios, *y yo le perdonaría*
La muerte que dio a mi padre, *si él aquello concedía.*[1085]

--Tente las tus cortes, rey, *no te las revuelva nadie;*
al Cid que mató a mi padre *dámelo tú por igual,*
que quien tanto mal me hizo *sé que algún bien me hará.*[1086]

Vocea el escándalo general, que la perseguirá por los siglos de los siglos, el rey:

Entonces dijera el rey, *bien oiréis lo que dirá:*
--Siempre lo oí decir, *y agora veo que es verdad,*
que el seso de las mujeres *que no era natural:*
hasta aquí pidió justicia, *ya quiere con él casar.*[1087]

[1084] <<Rey que non fase justiçia>>
[1085] <<De Rodrigo de Vivar>>
[1086] <<Día era de los Reyes>>
[1087] <<Día era de los Reyes>>

En otro, en cambio, para que no parezca tan indecoroso (y será la versión que recojan Guillén de Castro, o Corneille), es el rey quien propone el curioso matrimonio.

--No haya más la mi Jimena, *responde el primer Fernando,*
que no verán vuestras cuitas *entrañas de piedra y mármol,*
si he guardado a Rodrigo *para vuestra pro le guardo,*
tiempo vendrá que por él *convirtáis en gozo el llanto.—*[1088]

Y cuando se celebren las bodas parecerá bien (lo veremos enseguida) a todos.

2. e. El Rey cita a Rodrigo

Hacen, en el romance de <<Día era de los Reyes>>, y en el que comienza <<En Burgos está el buen Rey>>, cartas convocando a Rodrigo, y Diego Laínez, cuando las lee, no se fía, y se las esconde a su hijo, e iría en su lugar. El mozo no lo consiente, irá, donde vaya su padre, siempre delante. Repite lo que cuentan los vv. 383 – 403 del *Cantar*.

En <<Cabalga Diego Laínez>>[1089] éste va con "trezientos hijos dalgo" "al buen Rey besar la mano". Todos van muy bien vestidos menos Rodrigo, "el soberuio Castellano", que llega guerrero. Viéndolo entrar en Burgos "los que vienen con el Rey / entre sí van razonando, / vnos lo dizen de quedo, / otros lo van preguntando. Aquí viene entre esta gente / quien mató al Conde Loçano…" Rodrigo, "como lo oyera", los mira "en hito" y los desafía. "Todos responden a vna, / demándetelo el diablo." Los trescientos "se apearon juntos / para al Rey besar la mano, / Rodrigo se quedó solo / encima de su cauallo". Su padre, entonces, le mandó que hiciese como ellos, y Rodrigo obedeció, pero con "el estoque" asustó al Rey, y éste le "dixo, como turbado: / Quítate Rodrigo allá. / quítateme allá, diablo, / que tienes el gesto de home,

[1088] <<Sentado está el señor Rey>>
[1089] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez-Moñino (1973: 129 – 130, nº 5).

/ y los fechos de León brauo." Rodrigo, a eso, pidió el caballo y habló "contra el Rey" con palabras famosas que repitió contra otro rey en otro romance: "Por besar mano de Rey / no me tengo por honrado, / porque la besó mi padre / me tengo por afrentado." Hasta aquí sigue lo del *Cantar* (vv. 404 – 431). Cambia que en el romance se vuelven todos hacia Vivar en traje marcial, y en el *Cantar* don Fernando casa muy deprisa a Rodrigo con Jimena.

2. f. La boda

En <<De Rodrigo de Vivar>> sí acude Rodrigo más tranquilo. Y acepta muy conforme la proposición. Don Fernando aumentó mucho a su capitán, y lo amó:

El Rey salió a recibirlo, que muy mucho lo quería:
Díjole el Rey: --Don Rodrigo, agradézcoos la venida,
que aquesa Jimena Gómez por marido a vos pedía,
y la muerte de su padre perdonada os la tenía:
yo vos ruego que lo hagáis, d'ello gran placer habría;
hacervos he gran merced, muchas tierras os daría.
--Pláceme, Rey mi señor, don Rodrigo respondía,
en esto y en todo aquello que tu voluntad sería.—
El Rey se lo agradeció; desposados los había
el obispo de Palencia, y el Rey dádole había
a Rodrigo de Vivar mucho más que antes tenía,
y amóle en su corazón, que todo lo merecía.

<<A Ximena, y a Rodrigo>>[1090] cuenta las bodas, que pusieron fin a la rencilla que enfrentaba a las dos familias. ¡Y estuvo el alcalde de la leyenda, su abuelo!

A Ximena y a Rodrigo prendó el Rey palabra, y mano
de juntarlos para en vno en presencia de Layn Caluo.
Las enemistades viejas con amor las confirmaron…

[1090] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid* . En Rodríguez-Moñino (1973: 134 – 135, nº 5).

El Rey dotó al Cid, Rodrigo se vistió de novio, y Ximena de novia, ambos con ricos trajes, y en el "patio", "donde el Rey, Obispo, y grandes / en pie estauan aguardando", se dieron "la mano, y abraço", y

…el Cid mirando a la nouia le dixo todo turbado:
--Maté a tu padre, Ximena, pero no a desaguisado,
matéle de hombre a hombre para vengar el mi agrauio.
Maté hombre, y hombre doy, aquí estoy a tu mandado,
y en lugar del muerto padre cobraste marido honrado.—
A todos pareció bien, su discreción alabaron,
y así se hicieron las bodas de Rodrigo el castellano.

Ahí estaba la explicación, que "todos" aprobaron: a padre muerto, marido puesto: casándose con Jimena le compensaba su pérdida.

<<A su palacio de Burgos>>[1091] dice la salida de la iglesia, el convite (la tornaboda), y las fiestas y teatros que la celebraban. El rey llevaba de la mano, "trabándola", a Jimena.

Por las rejas y ventanas arrojaban trigo tanto,
que el Rey llevaba en la gorra, como era ancha, un gran puñado,
y a la homildosa Jimena se le metían mil granos,
por la marquesota, al cuello, y el Rey se los va sacando.

Suero le envidió la oportunidad…

<<Domingo por la mañana>>[1092] se demora en el traje de Rodrigo ("¡Oh qué galán que salió!"), y en un punto por el que pasa como de puntillas: "*un collar de piedras y oro / que al muerto suegro sirvió*".

[1091] *Romancero general*. En Durán (1945: 487, nº 740).
[1092] *Romancero general*. En Durán (1945: 487, nº 741).

2. g. Trabajos

<<De Rodrigo de Vivar>> trae el voto. Deja a la novensana con su madre, y repite el juramento del *Cantar* (aunque lo recuerda mal):

Despidiérase del Rey, para Vivar se volvía,
consigo lleva su esposa, su madre la recibía:
Rodrigo se la encomienda como a su persona misma;
prometió como quien era que a ella no llegaría
hasta que las cinco huestes de los moros no vencía.

Los romances, puesto que refieren episodios sueltos, cuentan esta o aquella hazaña de Rodrigo, sin relacionarlas con los trabajos que se ha impuesto (de hecho, casi todos ignoran esto). Van sus hazañas más repetidas:

Rodrigo, "moço es de pocos días, / los veynte años no ha cumplido", cuando peleó contra cinco reyes moros que corrían Montesdoca, los "prendió", y en Vivar "entrególos a su madre". Después los soltó, y fueron sus vasallos.[1093] Y le pagaron parias, y lo apellidaron "el Cid".[1094]

Cuando entró el rey Fernando Coimbra, después de siete años que la tenía sitiada, socorrido por Santiago jinete, en su mezquita, iglesia nueva de Santa María, armó caballero a Rodrigo, ciñéndole la espada, besándole en la boca. "La Reina le dio el cauallo, / y Doña Vrraca la Infanta / las espuelas le ha calçado."[1095]

Enrique el Emperador, el Papa Víctor y "muchos reyes" apretaron a nuestro rey Fernando para que pagase tributo.

[1093] <<Reyes Moros en Castilla>>. Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez Moñino (1973: 131 – 132, nº 8).

[1094] <<En Çamora está Rodrigo>>. Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez Moñino (1973: 140 – 141, nº 15).

[1095] <<Cercada tiene Coimbra>>. Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez Moñino (136 – 137, nº 13).

Fernando nombró a Rodrigo capitán general, "pasaron los puertos de Aspa", derrotaron a "Remon Conde de Saboya", que dio a su hija a cambio de su libertad, y metió miedo a sus poderosos enemigos, que renunciaron a lo que pensaban que se les debía.[1096]

En <<Ya se parte Don Rodrigo>>[1097] y en <<Celebradas ya las bodas>>[1098] se relata cómo Rodrigo iba romero a Santiago cuando le sucedió lo del gafo, que era Lázaro disfrazado.

El duelo de Rodrigo con Martín González, representante de Ramiro de Aragón, que se disputaba Calahorra con Fernando, viene en <<Sobre Calahorra esa villa>>[1099].

En la Extremadura castellana, entre San Esteban de Gormaz y Atienza, Rodrigo hizo escabechina entre los moros que la corrían.[1100]

2. h. La malcasada

El *Romancero* inventa, o recuerda, a Jimena malmaridada, que su señor forzoso no pisa su casa y se sube muy poco (y nervioso, y bajándose de él luego con muchísima prisa) a su lecho de matrimonio.

[1096] <<La silla del buen Sant Pedro>>. Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez Moñino (1973: 138 – 139, nº 14).
[1097] Lorenzo de Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados* (Amberes, 1551). En Durán (1945: 487 – 488, nº 743).
[1098] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez Moñino (1973: 135 – 136, nº 12).
[1099] Lorenzo de Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados* (Amberes, 1551). En Durán (1945: 489, nº 744).
[1100] <<Muy grandes huestes de moros>>. Lorenzo de Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados* (Amberes, 1551). En Durán (1945: 490 – 491, nº 748).

Nada más terminar las bodas Rodrigo quiso irse peregrino a Santiago:

Celebradas ya las bodas a do la Corte jazía,
de Rodrigo con Ximena a quien tanto bien quería.
El Cid pide al Rey licencia para yr en romería,
al Apóstol Sanctiago porque ansí lo prometía…

Rodrigo "despidióse de Ximena / a su madre la daría". Le pasó lo del gafo, San Lázaro transformado.[1101]

"Al arma, al arma, sonaban / los pífaros y tambores…" Otra vez salía el Cid, y Jimena repetía un pareado: "Rey de mi alma, y d'esta tierra conde, / ¿Por qué me dejas? ¿Dónde vas? ¿Adónde?"[1102] Rodrigo parece el Rubio Aquiles, quitándose disparado del gineceo.

Entre romerías y batallitas Rodrigo desatendía a su esposa. En <<Espántame, mi Rodrigo>>[1103] Jimena pregunta, celosa, a su marido el motivo de sus ausencias. "Yo no sé qué desengaño / aquestas cosas os muestra, / o por qué ansí me tratáis, / si no es que queréis que muera." "Por dicha, *¿qué veis en mí / que a dejarme ansí os convenza?*"

En otra "sobremesa" Jimena, "*triste, quejosa y corrida*" lamenta que su "marido" "*haya dado / en despreciar su compaña / por preciarse de soldado*". Envidiaba a "la dama cortesana" y a "la aldeana", mejor casadas que ella, y "sospechaba que el enojo / del muerto conde Lozano / vengaba de nuevo en ella, / aunque estaba bien vengado". ¿Era, pues, un odio sostenido hacia los Gómez? Por fin el Cid "le jura de no volver / más al fronterizo campo, / y vivir gozando en ella / y de su noble condado."[1104]

[1101] <<Celebradas ya las bodas>>. Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez-Moñino (1973: 135 - 136, nº 12).
[1102] <<Al arma, al arma, sonaban>>. *Romancero general*. En Durán (1945: 489 – 490, nº 745).
[1103] *Romancero general*. En Durán (1945: 490, nº 747).
[1104] <<La noble Jimena Gómez>>. *Romancero general*. En Durán (1945: 490, nº 746).

Una vez por lo menos sí conoció Rodrigo a su mujer. "En los solares de Burgos / a su Rodrigo esperando, / tan en cinta está Ximena / que muy cedo aguarda el parto." Ya ha "escripto / mil quexas a su velado", y ahora dirige sus protestas al rey don Fernando: "…la vuessa sierua Ximena, / fija del Conde Loçano, / a quien vos marido distes / bien ansí como burlando" le tiene "mal talante", "que ley de Dios vos otorga / que podáys en tiempos tantos, / quanto ha que lidiáys en lides / descasar a los casados…"

…y que de noche y de día le traygáys atrayllado,
sin soltalle para mí sino vna vez en el año,
y essa, que me lo soltáys, fasta los pies del cauallo,
tan teñido en sangre viene que pone pauor mirallo,
y a penas mis braçoz toca, quando se duerme en mis braços,
y en sueños gime, y forceja y cuyda que está lidiando,
y a penas el alba rompe quando lo están acuciando,
las Esculcas, y Adalises para que se buelua al campo,
llorando vos le pedí y en mi soledad cuydando,
de cobrar padre, y marido, ni vno tengo, ni otro alcanço…

Y advertía que entraba en los nueve meses, "y me podrán empecer / las lágrimas que derramo, / non permitáys que mal logre / prendas del mejor vassallo…"[1105]

El rey contestó a Jimena sus "despachos". No creía lo que decía, "que non vos suelto el marido / sino vna vez en el año, / y que quando vos le suelto / en lugar de falagaruos, / en vuessos braços se duerme / como viene tan cansado", que si no no la tendría "en cinta":

[1105] <<En los solares de Burgos>> Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez-Moñino (1973: 141 - 142, nº 16).

"…*pero si os tiene señora*
con el brial leuantado,
non se ha dormido en el lecho
si espera en vos mayorazgo,
y si en el parto primero
vn marido os ha faltado,
no importa, que os sobra vn Rey
que os fará cien mil regalos,
non le escriuades que venga,
porque, aunque esté a vuestro lado,
en oyendo el atambor
será forçoso dexarvos…"

De todos modos, prometía "a lo que parierdes" "buen aguinaldo".[1106]

"Salió a Missa de parida[1107] / a San Ysidro en León, / la noble Ximena Gómez / muger del Cid Campeador…", y sólo tuvo la compañía (fue su "bracero") del Rey Fernando.

Vio, en fin, poquísimo (y flojeaba), Jimena a Rodrigo en los primeros tiempos de su matrimonio, y ni siquiera lo tuvo a su lado cuando le parió la primera criatura.

[1106] <<Pidiendo las diez del día>>. Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez-Moñino (1973: 142 - 143, nº 17).
[1107] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez-Moñino (1973: 143 – 144, nº 18).

v. La querella de Jimena, y el voto de Rodrigo, apostillados

1. Prólogo

Porque se lo ha demandado Jimena, el rey don Fernando le da a Rodrigo, el chico que mató a su padre, "por marido". Al novio lo enfadó aquel matrimonio forzoso, y juró que no se acercaría a su esposa hasta que no hubiese vencido "çinco lides en buena lid de canpo".

He ahí, en la petición de Jimena[1108] y el voto de Rodrigo[1109], la clave del poema. La llave que lo abre (que lo cierra). También, su cifra, que esconde (y descubriría) su secreto. También, en arquitectura, la "piedra con que se cierra por la parte superior un arco o una bóveda".[1110]

Todos cuantos han traducido (volviéndolo crónica, romances, comedia), o comentado la **Gesta de las Mocedades* (y ojo, que el texto que conserva el *Cantar* ya es una reescritura), no han hecho otra cosa que trastear, perplejos, con este doble sello.

[1108] Para Ramón Menéndez Pidal (1959: 117) éste es "…el rasgo esencial de la anécdota del *Rodrigo*…"

[1109] Es "la clave de su estructura narrativa…" Hook y Long (1999: 53 – 54). "The oath and the task it imposes provide the unifying thread for the hero's diverse subsequent adventures." Samuel G. Armistead, <<The Structure of the *Refundición de las Mocedades de Rodrigo*>>. *RPh*, XVII, 338-45, 1963-64, p. 340. Citado en Hook y Long (1999: 54).

[1110] María Moliner, *Diccionario de uso*…

2. Sobre la *querella* de Jimena

En el *Cantar* que conservamos Jimena va a Zamora a querellarse al rey, a que dé derecho a los suyos. Sabe el remedio, dice, para que dejen de romperse sus Casas los de Vivar y los de Gormaz, y, junto con eso, "assosegar a Castilla et a los reinos otro tal". Desposarla con Rodrigo sería, además, *merced* (emplea la palabra tres veces) con la cual se remediaría su orfandad nueva.

En las *crónicas* medievales que tratan este punto Jimena tendría su matrimonio con Rodrigo por "*grant merçet*" que le hacía el rey. Más aún, se lo debía como "*seruiçio de Dios*", y así ganaría el mozo su perdón.

En los romances Jimena exige, en principio, "*justicia*" o "*venganza*". Cuando pide, en otros, o más adelante, que la casen con Rodrigo, es para que las cortes no se vuelvan contra el rey, o para que le haga, quien "tanto mal" le había hecho, "*quiçá algún bien*", pues se vería muy mejorada con aquel matrimonio. En alguno es idea de don Fernando, que ha "guardado a Rodrigo" para "pro" de Jimena. También, con el "amor" de esas bodas, confirmaban "las enemistades viejas" de las dos familias. En otro, en fin, es Rodrigo quien propone la ecuación: "Maté hombre, y hombre doy, / aquí estoy a tu mandado, / y en lugar del muerto padre / cobraste marido honrado."

En la comedia de Guillén de Castro y en la tragicomedia, o tragedia, de Pierre Corneille, Amor se las arregla para, esquivando a don Honor, juntar a los dos amigos sin que parezca indecencia, haciendo que tercien el Rey y doña Casualidad.

Sus glosadores han intentado explicar a Jimena con argumentos diversos.

Menéndez Pidal dice que "…*según las costumbres antiguas*, cuando una doncella noble quedaba huérfana, se dirigía al rey, solicitando un matrimonio que le compensase la pérdida del padre", y pone un ejemplo de la *chanson* francesa. Falta en ésta, eso sí, "lo más característico de la castellana: que el novio sea homicida ofensor de la novia".[1111]

Vera Castro Lingl, siguiendo a Montaner Frutos, opina que "…aunque en la prosificación cronística de la épica se trata de matrimonio compensatorio, en las *MR* y en el *Romancero*, en definitiva, se trata de *venganza*." Su boda es sólo "ofrecida como una segunda opción" que persigue la protección de su familia y la "inestabilidad para los Laynez, ante todo para Rodrigo, que tendrá que convivir diariamente con su peor enemigo." Aduce algunos romances que describen a Jimena "quejándose de la constante ausencia de su marido de su casa y de su cama". Pero todavía deja abierta "la posibilidad de que Ximena no tuviera ninguna intención de casarse con Rodrigo y de que su propuesta fuera *una simple artimaña*", una trampa.[1112]

No obstante, Alberto Montaner Frutos (la autoridad a la que acudía Castro Lingl) reconocía que este acto reparador "no ha podido atestiguarse como uso jurídico vigente" aunque "sí actúa como típico *método de justicia poética* en textos medievales"[1113].

Por su parte, Stefano Arata (1996: 158, n. a los vv. 890 – 975) admite "*el motivo del matrimonio compensatorio*" en las primeras fases de la leyenda. Después, afirma, "con la evolución del sistema de valores vigentes, las refundiciones posteriores [lo] fueron dejando caer" y desarrollaron, en algunos romances, "*el motivo misógino de los sentimientos inconfesables de la mujer impúdica*" que Guillén de Castro "sublima en una pasión llevada con silencioso recato y preexistente a la muerte del padre".[1114]

[1111] Menéndez Pidal (1959: 117 – 118).

[1112] Castro Lingl (1999: 81 - 83).

[1113] Alberto Montaner Frutos, <<Las quejas de doña Jimena: formación y desarrollo de un tema en la épica y en el romancero>>, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de octubre de 1987)*, II, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, pp. 475 – 508, p. 476. En Arata (1996: lx)

[1114] Arata (1996: 158, n. a los vv. 890 – 975).

3. Sobre el *voto* de Rodrigo

Respecto al voto de Rodrigo, en el *Cantar* parece la manifestación de su enojo, pues don Fernando lo ha desposado "más a [su] pessar que de grado". Su respuesta maravilló al rey, lo pasmó: "Dixo: 'Non es éste omne, mas figura ha de pecado.'"

Los romances, en general, olvidan el voto, y nunca dicen que las hazañas que cuentan del mozo sean los trabajos que se impuso el día que lo casaron. Sí lo recuerda el que comienza <<De Rodrigo de Vivar>>, aunque el héroe acepta con mucha humildad y aparente conformidad su matrimonio. "Encomienda" a Jimena a su madre y "prometió como quien era / que a ella no llegaría / hasta que las cinco huestes / de los moros no vencía".

En cuanto a sus reencarnaciones teatrales, Guillén de Castro desvincula el juramento del matrimonio. Lo coloca al principio de la obra, antes de que suceda nada. El rey ha armado caballero a Rodrigo, y le ha dado su espada, que el acolado no se ceñirá hasta que haya vencido, igual que su señor, en "cinco batallas campales". Pierre Corneille lo quitó del todo.

Ligando el voto de Rodrigo a la querella de Jimena, Thomas Montgomery juzga a la heroína "admirable como personaje semimítico y como creación literaria". Es "la encarnación de la femineidad esencial, sin la cual el héroe no saldría de un estado infantil y peligroso, campeón sin más causa que los intereses de su propia familia".[1115] "Jimena representa a la mujer ideal (…). Es la doncella esencial que contribuye a inaugurar la carrera del héroe…"[1116] Da además "el desposorio" como "un hecho cumplido. Por primera vez, el poema califica a la doncella como 'donna Ximena Gomez'" y…

> "…al dirigirse [Rodrigo] al rey, le llama 'sennor'. Ha comenzado el proceso de su integración en la sociedad como vasallo fiel del soberano y como padre de familia…

[1115] Montgomery (1999: 52).
[1116] Montgomery (1999: 49).

(…)
Pero el proceso civilizador será largo. Rodrigo se compromete a realizar cinco lides campales antes de besarle la mano al rey y antes de conocer sexualmente a Jimena."[1117] (1999: 42).

[1117] Montgomery (1999: 42).

4. Otras lecciones, o liciones

4. a. Las *Mocedades* y las otras dos epopeyas cidianas

Tres cantares dijeron las gestas de Rodrigo Díaz de Vivar. Cada uno narra lo que hizo el héroe debajo de un rey. El *Cantar de Mio Cid*, que juzgan el más antiguo, empieza con su destierro, ordenado por Alfonso VI, y termina con sus hijas casadas mucho mejor y con "mio Cid el Campeador" "passado (…) d'este sieglo" (v. 3726). El del **Cerco de Zamora*, que reconstruyen partiendo de los restos de un *Carmen de morte Sanctii Regis* presentes en la *Crónica Najerense* y en su prosificación en la *Primera Crónica General* (caps. 829 – 845), lo cuenta como capitán ("campi doctus") de Sancho II. Vino el último, como corresponde al género de las *infancias* y *muchachadas*, el de las *Mocedades de Rodrigo*. Y ¿a qué vino?

Existe una "ley general"[1118] que rige la épica, la novela de caballerías[1119] y también las vidas de santos. Cuando ésta es obedecida, "la naturaleza" del relato sufre una "transformación":

> "el tiempo corre hacia atrás; el héroe antes desarrolla su edad madura, envejece y muere, y sólo después nace y disfruta los años juveniles. La generación también es inversa: el hijo con su renombre da vida poética al padre y al abuelo…"[1120]

Con el Cid se cumplió.

Ramón Menéndez Pidal dedica el capítulo IV de *La epopeya castellana a través de la literatura española* a explicar la génesis de sus *Mocedades*. Separa los poemas de *Mio Cid* y del *Cerco de Zamora* del de las *Mocedades de Rodrigo*, oponiéndolos. Los dos primeros llegaron antes, tienen mayor solera; el otro fue un advenedizo, y llegó muy retrasado, estertoroso.

[1118] Menéndez Pidal (1959: 114).
[1119] Gómez Redondo (1999: 137).
[1120] Menéndez Pidal (1959: 114 - 115) .

Aquéllos encajan perfectamente en el género del cantar de gesta: son recios, solemnes, medidos, tocan la cosa pública; en éste se ha colado furtivamente Amor, ha entrado "humilde para quedar dueño", importa más lo privado, y "vemos (…) arrogancia, arrebato y brutalidad chocantes".[1121]

Lo otro que los distigue es que mientras el de *Mio Cid* y el del *Cerco de Zamora* son historias verdaderas las *Mocedades* dicen "*sucesos fabulosos* (…) *cuentos de juglares tardíos, ensueños de poetas*"[1122] que hay que descartar[1123], pues se basan en algo "absurdamente falso, sin el menor fundamento real"[1124]. Escritas…

> "…cuando ya el recuerdo vivo de los sucesos cidianos se había perdido, no tiene[n] el carácter histórico de los viejos cantares: [son] una obra de pura imaginación; ninguno de sus episodios tiene el menor fundamento en la vida real del héroe."[1125]

¿A qué vino, decía, entonces? Para Menéndez Pidal "el carácter que domina en todo este poema [es de servir] de *glosa o prólogo a los cantares viejos*". No es más, cree, que "*una introducción*" a los mismos, "trata de *enterar* al público de los antecedentes del héroe y de dar cuenta de una porción de pormenores descuidados o despreciados por los juglares de la edad áurea de la epopeya". Para satisfacer la "curiosidad general" que "los poemas viejos" habían provocado ("empezaban su relato *ex abrupto*; desde los primeros versos conducían al oyente *in media res*", "sin presentar a sus personajes") "no quedaba a los juglares del siglo XIV otro recurso (…) que *inventar de propia cosecha* otros temas, otros asuntos nunca pensados antes". Así, "el *Rodrigo* toma su savia en esos poemas viejos, a los cuales quiere servir de glosa".[1126]

[1121] Menéndez Pidal (1959: 108).
[1122] Menéndez Pidal (1947: vol. 1, 125).
[1123] Menéndez Pidal (1947: vol. 1, 127).
[1124] Menéndez Pidal (1959: 110).
[1125] Menéndez Pidal (1959: 113 – 114).
[1126] Menéndez Pidal (1959: 113 – 114).

Dichas, en fin, a sobrehora, fantásticas, suplementarias, y ocupadas en groseras intimidades, las *Mocedades de Rodrigo* le parecieron a Menéndez Pidal decadentes.[1127]

Y sí, este otro cantar canta las *mocedades* del Campeador que será (cuando crezca, cuando se haga mayor, un hombre pleno, perfecto), pero que ya ha sido en la letra, pues, lo mismo que otras *infancias póstumas*, está escrito para completar el texto inaugural, el de *Mio Cid*. Sin embargo, yo digo que este Rodrigo aburrado, salvaje y maravilloso es menos moderno de lo que afirmó Menéndez Pidal. No es el producto de un juglar aburrido, agotado. No es, simplemente, "an afterthought", una ocurrencia tardía, una posdata. Si el *Cantar de Mio Cid* y el *Cantar del cerco de Zamora* riman la historia, el de las *Mocedades de Rodrigo* recuerda algo, más bien (pero acaso ni lo sabe), de un tiempo primitivo, mítico.

En el códice único que trae el *Cantar de mio Cid*, en el margen derecho del folio 31, "hay dos ilustraciones que representan sendas cabezas femeninas de largas melenas": pertenecen, seguro, a doña Elvira y doña Sol[1128]. Por las venas del poema corre lo que pudo mio Cid en lo de sus hijas: es su sangre; forma, también, su columna vertebral, y casi todo su costillar.

Mio Cid comienza su poema desgraciado, caído: su destierro, porque es perpetuo, acarrea la pérdida del Nombre del Padre. Sólo lo recuperará muy al final, cuando, después de muchas fatigas, case a sus hijas con sus manos. Su *Cantar* narra la historia de esos trabajos.

Es una epopeya *de honras*. Todas las gestas (y la *gesta*, vale su *cantar*) del héroe van encaminadas a restaurar la suya, que han mancillado sus "enemigos malos" mezclándolo con el rey Alfonso. Desfamado él, se pringa su familia: quedan en el monasterio de San Pedro de Cardeña doña Jimena como viuda, y sus hijas, pequeñas, como huérfanas, despadradas. Ruy Díaz pondrá todo su empeño, primero, en que la cárcel de su mujer y de sus niñas sea blanda, y

[1127] Menéndez Pidal (1959: 108).
[1128] Montaner (1993: 77).

después en sacarlas de tantas "vergüenças malas"[1129] (v. 1596) y traérselas consigo a su nueva casa de Valencia. Más adelante, cuando acceda a "consagrar con los ifantes de Carrión" (v. 1906), "abrá ý ondra e creçrá en onor" (v. 1905): logrará, de su señor, el perdón, y su amor, "e en todo mio reino parte desde oy" (vv. 2034 – 2035).

Será para peor: ocurrirá lo de Corpes, y el poema anticipará al típico drama de honra que se apoderará de los teatros españoles en su largo siglo de oro: mio Cid castigará a los ofensores de sus hijas, y ellas saldrán vengadas y mucho mejor casadas, quedando "señoras (…) de Navarra y de Aragón" (v. 3723). Es, para mio Cid, final de cuento feliz, perfecto. Los infantes de Carrión quedan fijados en posturas ridículas, y doña Elvira y doña Sol acaban hechas unas reinas. Ruy Díaz da su sangre a "los reyes de España" (v. 3724), vigorizándola. Ya puede morirse el héroe, pasar "d'este sieglo" (v. 3726), y terminar su autor su *Cantar*, y acabar Per Abbat de escribirlo, y el juglar de leerlo.

Rodrigo, chaval, encuentra a las mujeres horrorosas, abominables. Le dan miedo, y asco. Las odia. Conocería, divertido (si no fue uno de los ladrones) el robo de las lavanderas de su vecino, y jalearía a su padre, a sus tíos, a sus primos, mientras las usaban como soldaderas (si no las desbravó con ellos). Puteará a Jimena, y no querrá casarse con ella, menos aún montarla, y será el chulo de la Saboyana (y mamporrero de su señor, el rey). Algún pájaro le habrá contado, quizás, lo que será (pero ya ha sido) de él en aquel otro *cantar*, el suyo, el de *Mio Cid*, donde tuvo que hacer la parte del hombre barbado, del padre.

[1129] Todas las citas proceden de la edición de Alberto Montaner (1993) del *Cantar de Mio Cid*.

4. b. El *caso* de Rodrigo (Ruy en el diván)

Muy incómodo (y socarrón), tumbo en el diván a Rodrigo, me inclino (asumiendo la postura clínica), estudio su *caso*. Debo explicar (ya que no sabría curar) su apocada timidez delante de su novia, su brutalidad (y su indiferencia) con la Jimena de los romances y con la Saboyana del cantar.

Rodrigo seguiría o no a su padre y a sus tíos cuando fueron a romper Gormaz. Quemaron su arrabal, y robaron al Conde "los vassallos", "los ganados" y, "por dessonra", "las lavanderas" (vv. 302 – 305). Así, violando, amontonado con sus parientes, a las lavanderas del enemigo, menos por desahogarse que por estropear su *nombre*, se inició, quizás, el muchacho en el amor. O lo miró todo nada más.

Rodrigo ha aprendido ya de sus mayores (de los dueños de su apellido) una "conducta violenta *psicótica*" que "tendría como núcleo el desconocimiento del otro como sujeto". Su "*perversión*" se organizará desde ahora "alrededor de la noción de sadismo".[1130] Entiende que el amor, avecindándolo a la mujer, lo afeminaría, lo disminuría, y lo evita.

Subimos las luces. Rodrigo se incorpora, recibe el diagnóstico, los consejos, las recetas, sale del despacho atarantado.

4.c. El último trabajo, la muerte del padre-de-la-novia

A Marcelino Menéndez y Pelayo, que leyó el poema (así lo han leído los siglos) escrupuloso, le pareció "*el cuaderno de apuntaciones de un juglar degenerado*".[1131] Su juicio da en muchos clavos.

[1130] Burín y Meler (2000: 215).
[1131] Citado en Deyermond (1999: 1).

El *Romancero* mira en otra leyenda (la de doña Lambra y los siete infantes de Lara), muda los nombres, y hace que Rodrigo, que ha salido muy mareado, trastabilleando, de su aventura iniciática, en la cual ha matado al *padre*, ronde ahora, gamberro, a la *Novia*, sitiándola. Este Rodrigo salvaje intuye (pero no puede saberlo) que ya la ha ganado, que ha terminado su último (pero aquí es el primero) trabajo (la muerte del padre-de-la-novia), y viene a cobrar el derecho que tiene sobre la huérfana.

Jímena sí conoce la ley, y el mito. En el *Cantar* Jimena intentaba, con aquel matrimonio raro, siniestro, dar tranquilidad a su apellido y apaciguar, de paso, toda la patria. ¿Eso era todo?

No. Hay algo primordial. Viene de otro género literario, o de los fondos fangosos del tiempo. El héroe ha matado al gigante, y la lógica del cuento de hadas lo obliga a tomar a su hija por esposa. En el principio (antes de que empezase la Historia) el *Padre* tenía a su *Hija* hasta que *Otro* (el Príncipe) venía a quitársela. Y éste sólo podía después de matarlo. Entonces el Príncipe se ponía en el lugar del Rey, con todos sus títulos.

Cuando asoma (terrible como una aparecida) Jimena, suplicante, furiosa, tapada y con capuz, arriba de una mula encubertada, con el fantasma de su padre cosido a su duelo, y reclamando que termine el cuento de invierno que ha dejado a medias, o sea, que se case con ella, la hija del monstruo decapitado, el chico se horripiló. ¿Qué tiene a Rodrigo con los pelos de punta, estremecido, agarrotado? Se vio prisionero de otro cuento, uno viejísimo. Encerrado dentro de él, Rodrigo quiso por lo menos ordenarlo, situarse de nuevo en el érase una vez, andarlo paso a paso y, si podía, despacísimo, para no terminarlo.

"Esto era y no era…" El padre-de-la-novia da faena al pretendiente, le dicta los deberes. Que le traiga la porra de un gigante, la cabeza de un dragón, el vellocino de oro, que limpie sus establos...Luego se acabará él.

Aquí no. Doña Jimena quedaba en casa extraña, y antigua enemiga de la suya, en Vivar, huérfana y casi viuda, como malmonjada. Su marido nuevo le da largas, se ha impuesto a sí mismo plazos y cinco trabajos formidables, todo por no empezar con ella, por demorar la luna de miel.

Cuando el Conde de Saboya logra su libertad dando su hija a Rodrigo éste se ve, segunda vez, atrapado en el cuento que lo marea. Cede, entonces, el uso de la niña a su señor, y busca con eso ensuciar al *padre* ("a Françia" [v. 988]).

4. d. No fue *hombre*, sino *pecado*

"*Non es éste omne, mas figura ha de peccado.*" (v. 445)

"*cuidé que lidiava con omne e lidié con un peccado.*" (v. 951)

Pecado "llaman en estilo familar al Diablo…" (*Aut*). Pecado es cualquier "hecho, dicho o deseo [que va] contra la Ley de Dios, y sus preceptos" (*Aut*). Peca el monstruo, que se desvía y aparta de lo recto, y no da lo que debe a la naturaleza, o a la religión. Dice Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro*, citando la autoridad de santo Tomás de Aquino.

Al rey don Fernando y al conde de Saboya les pareció que Rodrigo no era hombre, sino pecado. Un satanás que no se sujetaba a lo que le tocaba.

Rodrigo no fue un vasallo dócil: fue siempre muy borde con sus señores naturales, los sucesivos reyes. Respecto a las demás servidumbres del varón, tardó en someterse a la esencial, la que funda al hombre redondo, la de crecer y multiplicarse, y, cuando dobló la cerviz, no lo hizo cabalmente, con toda puntualidad, pues no engendró ningún hijo varón que lo continuase, que siguiese lo suyo. Porque cerdeaba, para disimular la repugnancia que sentía hacia la mujer, interpretó al machito con ademanes exagerados.

Jimena, con su *querella*, exigía que se terminasen sus *Mocedades*, que Rodrigo no fuese ya "*pecado*" y se hiciese, de una, hombre, como tocaba. Sólo aquí es el héroe quien se obliga con esto y lo otro, cuando le daban a la niña de balde y se veía tan encimado con ese matrimonio. Prorroga así Rodrigo su soltería, se da cinco respiros, retrasa todo lo que puede su crecimiento. El pobre se apresuró a escribirse en una novela de la cual era el autor y el héroe, una novela de aventuras que excluyera a las mujeres, una novela, a poder ser, "río", que lo alejase indefinidamente del encuentro fatal.

En esa "novela" él, con los muchachos de la barra (a su hora serían de su mesnada), salía a reñirse a navajazos con pandilleros de otros barrios. Después de las reyertas se entretenían con la relación rimada de las cuchilladas. Todo se desarrollaba en un ambiente seguro, en un club de caballeretes. Campear era juego, representación.

Pero la partida, la comedia, las perturbaban la imagen de Jimena aguardándolo a la vuelta de una esquina que él no quería doblar, y que lo de la Saboyana hacía de nuevo presente.

Don Juan
(o, mejor, Juanillo)

I. "No ese don Juan." [1132]

[1132] *El burlador de Sevilla*, "atribuida a Tirso de Molina", II, 1776.

Hay muchos donjuanes.

El evemerista[1133] despluma al don Juan gallito de los mitos, busca sus modelos en los corrales de la historia, entre los pollos mondos, pelados, de la Corte. Han mirado entre los Tenorios censados en la Sevilla de entonces. El doctor Marañón, en <<Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda>> (1940), se entretuvo siguiendo el rastro de los vecinos cuyas corridas y correrías pudieron haber inspirado al dramaturgo. Se detuvo en tres. El primero fue un demonio visitador que se titulaba *Peregrino Raro* y que, sirviéndose de los atributos de don Francisco García Calderón, confesor y director espiritual de las monjas del convento madrileño de San Plácido, cincuentón alumbrado, copulaba con las esposas de Jesús y tenía su favorita, doña Teresa Valle de la Cerda y Alvarado, la fundadora del monasterio. El segundo actuó en el mismo teatro: fue el rey don Felipe IV, que logró romper la clausura y los recatos de sor Margarita de la Cruz. Y, en fin, está el conde de Villamediana, el cual "tuvo infinitos amores con señoras de todas las edades y de todas las condiciones. Y todos ellos infecundos. Todos ellos, también, fugitivos..."[1134] Y los más celebrados, con doña Francisca de Tavara. Y otros más tapados, pues atañen al "pecado nefando".[1135]

Hay un *donjuán* que se escribe así, todo junto y con la minúscula de algunos nombres progenéricos. Éste es el *tipo* del conquistador corriente.

Hay un don Juan al que la ciencia médica observa, reconoce, interpela, y convierte en *caso patológico* o *síndrome*, un don Juan tratado como *enfermo*, *tarado*.

[1133] Euhemero, o Evemero (*circa* 330 a. C. – *circa* 260 a. C.), de la Mesina siciliana, o de Quíos, en Tegea, o de la Mesena del peloponeso, en su *Historia Sagrada* encogió el mito, reduciéndolo a historia: los dioses habían sido, antes, simplemente, pequeños grandes hombres que fueron más tarde divinizados.

[1134] Marañón, *Obras Completas* (VII, 223).

[1135] Marañón, *Obras Completas* (VII, 225).

Hay un don Juan fantástico, compuesto de todos los cuentos que lo han contado, que reúne al de Tirso (si no es de Andrés de Claramonte), al de Molière, al de Merimée, al mozartiano, al de Lord Byron, al de Zorrilla, al crepuscular marqués de Bradomín...

Hay un don Juan en el cual se suman (y se restan) todas las glosas anotadas en los márgenes de sus *vidas*.

Hay un don Juan destilado a su esencia, mítico, el (anti)héroe que se sitúa más allá de los individuos concretos, de la especie, de los personajes.

No ese donjuán, el mujeriego que, cacareando en las orillas del Manzanares o del Guadalquivir, puso en marcha la leyenda, ni el calavera que, atontado por su ejemplo, la continúa.

Quito a todos los que fueron personajes, fabulosos, menos a uno, el iniciador de su estirpe literaria y mítica. El don Juan al que voy es el que dijeron que era de Tirso de Molina, y que últimamente hacen de Andrés de Claramonte. Sigo la edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, basada en los dos textos del *Don Juan* primero, el de *El burlador de Sevilla* (1630) y el de *Tan largo me lo fiáis* (1634). Intentaré no decir nada que no diga este don Juan en particular. Y, desde él, estudiaré este otro mito oriundo de España, que inventamos, que nos inventa.

Me guían (y me desvían, y me extravían) Gregorio Marañón[1136], Horacio Amigorena[1137], María Asunción González de Chávez Fernández[1138] e Irene Meler[1139].

[1136] Gregorio Marañón:, <<Psicopatología del donjuanismo>>; <<Don Quijote, don Juan y Fausto>>; <<Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda>>.

[1137] Horacio Amigorena, <<Don Juan, hijo de un padre barroco>>. En Tubert (1997: 163 - 187).

[1138] El apartado 1, <<La doble moral>>, del capítulo IV de su obra *Feminidad y masculinidad (subjetividad y orden simbólico)*, pp. 197 – 216.

[1139] El capítulo 4, <<La sexualidad masculina. Un estudio psicoanalítico de género>>, especialmente el apartado llamado <<La sexualidad masculina hegemónica>>, en Burin y Meler (2000: 152 – 168).

II. Parte o máscara

"Hijo de un padre barroco" llama Horacio Amigorena a su don Juan. El mío es *hijo del teatro barroco*. Por estrechar su filiación: el Tenorio es *hijo* (*y padre*) *del drama de honra* del Barroco. La *parte* o *máscara* del burlador es consustancial a ese género. Don Juan tiene antecesores ridículos, el *Miles Gloriosus* de la comedia plautina, *il Capitano* de la *Commedia dell'Arte*. Pero estos famosos fanfarrones cobardes fracasan casi siempre. En el entremés el estudiante capigorrón (o el gracioso, o el sacristán) le roba al Vejete la bolsa y su hija, que son las niñas de sus ojos. Pero la moza se larga de muy buena gana. Luego vuelve la parejita casada ya, y todo termina en perdón, vales y baile. En el teatro de honor el malo engaña o viola a la chica. A la estropeada la arreglará (o cuando no se pueda, la vengará) su padre, o el alcalde, o el rey, o Fuenteovejuna, o la Virgen. Si no se atreve ella misma, metida a serrana. Cuando el galán y la dama de la comedia de capa y espada se casan a hurto del padre de la novia triunfa el matrimonio comenzado con amor, y se garantiza la continuidad del ciclo de las generaciones felices y hasta de las estaciones. En los corrales aplaudieron su insignificante rebeldía. En cambio al donjuán lo mueve su apetito bestial, no el amor: él, inmediatamente después de la monta, tiene que irse. Imagina horrorizado que, si lo domesticasen, se amollaría.

El *Burlador* es la pesadilla del padre de la chica. Aquí don Juan ha mancillado a Isabela (y, en ella, a su prometido, el duque Octavio, y al Rey de Nápoles, su custodio), a la pescadora Tisbea (y, en ella, a su "viejo padre", y a su enamorado, Anfriso), a doña Ana de Ulloa (y, en ella, a su padre, el Comendador, y a su amigo, el Marqués de la Mota), a la villana Arminta (y, en ella, a Batricio, que iba a ser su marido, y a su padre, Gaseno), y a todas las esquineras sevillanas (y, en ellas, a todos los padres que las habían perdido). En toda comedia, han dicho, hay un drama de honor amagado. El drama de honor es una comedia que se ha torcido. Si el libertino accede a tomar la mano de la mujer que ha desgraciado, con eso se redime. Pero a este don Juan ¿cómo enderezarlo? Demasiados agravios que reparar. Demasiadas demandas. Vendrá, en nombre de todos los perjudicados, desde la otra orilla, don Gonzalo de Ulloa, para encerrarlo en el infierno.

Pero don Juan, que pisaba tablas, ha bajado (o siempre había estado allí) al patio de los mosqueteros, al Gran Teatro del Mundo, se ha encarnado, está entre nosotros. Y para hablar de este don Juan, que ahora está *vivo*, pero que érase una vez fue sólo apariencia, ficción, recurrimos al vocabulario de la farándula: "Don Juan es el paradigma de una '*mascarada*' del narcisismo masculino..."[1140] "Donjuanear [es] *hacer* de donjuán"[1141], o sea, re-presentarlo, traerlo acá.

[1140] Amigorena (1997: 167).
[1141] D. R. A. E., 21ª.

III. Burlador

1. Burlar: hábito y condición de don Juan

Don Juan: Si *el burlar*
es hábito antiguo mío,
¿qué me preguntas, sabiendo
mi condición?

(I, 934 – 937)

Don Juan: Yo quiero poner mi engaño
por obra, *el amor me guía*
a mi inclinación, de quien
no hay hombre que se resista.

(III, 2071 – 2074)

Obligado por "amor", forzado (torcido) por la costumbre y por su naturaleza, don Juan no sabe, ni puede, hacer otra cosa que burlar.

¿Qué "amor" "guía" a don Juan? Con don Juan, desde luego, es el que el *Diccionario de Autoridades* llama carnal, pues "se endereza la voluntad…a la sensualidad". Con don Juan se entiende, además, en plural, lo que en latín llamaban *Amatoria blanditia*. Así, en el *Tesoro*… de Covarrubias, "*Amores*, siempre se toma en mala parte, por los amores lascivos, que son los que tratan los enamorados". También le viene que ni pintado al personaje el refrán que traen tanto el *Tesoro*… como el *Diccionario de Autoridades*: "Amor trompero, cuantas veo tantas quiero." Para Covarrubias, "trompero vale engañador, del verbo francés *tromper*, engañar…" Según el *Diccionario de Autoridades*, el dicho "habla contra los que de cualquiera cosa se mudan, y a todo hacen rostro." Y es que el Tenorio es mujeriego, un braguetero, mariposón.

¿Y qué es burlar? María Moliner, en su *Diccionario de Uso del Español*, da la siguiente definición de *seducir*, haciéndola sinónima de "burlar, corromper, engañar…" (del Lat: "sedúcere", de "dúcere"…):

> 1. Arrastrar. Persuadir a alguien con promesas o engaños a que haga cierta cosa, generalmente mala o perjudicial. Particularmente, conseguir un hombre por esos medios poseer a una mujer.

En el *Tesoro*… de Covarrubias leemos:

> BURLA. (…) *2. Burlas* se contrapone a veras. *3.* Hombre de *burlas*, el que tiene poco valor y asiento. *4.* Cosa de *burla*, la de poca sustancia. *5.* Por *burla*, por donaire. (…)
> *Burlador*, el engañador mentiroso, fementido, perjudicial.

Y en el *Diccionario de Autoridades*:

> Hombre de *burlas*. Se llama el que tiene poco asiento y madurez en su modo de proceder, y reputado por inútil para cosas de entidad…Lat. *Homo nihili.*

"*Homo nihili.*" Hombre *de nada*. Todos dicen mucho del Tenorio.

2. Un hombre sin nombre

*

Isabela: *Quiero sacar*
Una luz.
Don Juan: *Pues, ¿para qué?*
Isabela: Para que el alma dé fe
Del bien que llego a gozar.
Don Juan: *Mataréte la luz yo.*

(I, 9 – 13)

Para el doctor Marañón, "Don Juan está aquí retratado para siempre."

> "No ya un hombre superdiferenciado, como don Quijote, sino cualquier varón, exigiría ver con sus ojos a su amada y que ella le viese con los suyos… A don Juan, esto no le importa. Es el hombre, yo diría que *el triste hombre*, *del amor a oscuras*."[1142]

Hay una planta que llaman *don Diego* (¿por el *lindo* de la comedia famosa, un estrafalario moscardón de damas?), o *don Juan*. Es "de la familia de las nictagináceas, con flores blancas, encarnadas, amarillas o jaspeadas de estos colores. Es originaria del Perú *y sus flores se abren al anochecer y se cierran al salir el sol*".[1143] *Galán de noche* dicen a un arbusto de "*flores blancuzcas* (...) *muy olorosas por la noche*"[1144], y también, en Costa Rica, a un "*cacto de flores grandes muy olorosas, que se abren por la noche*"[1145]. Hasta los botánicos lo conocían.

Este don Juan, como los vampiros, rehúye la luz y los espejos, sólo sabe amar en las tinieblas: disuelto, disimulado en las sombras, la mujer de turno no puede verlo, ni él la ve a ella.

[1142] Marañón, *Obras Completas* (III, 959).
[1143] D. R. A. E., 21ª.
[1144] D. R. A. E., 21ª.
[1145] María Moliner, *Diccionario de Uso*...

*

Isabela: ¡Ah, cielos! ¿Quién eres, hombre?
Don Juan: *¿Quién soy? Un hombre sin nombre.*

(I, 14 – 15)

Isabela despertó a los de palacio.

Rey: ¿Qué es esto?
Isabela: ¡Favor! ¡Ay, triste,
Que es el Rey!
Rey: *¿Qué es?*
Don Juan: *¿Qué ha de ser?*
Un hombre y una mujer.

(I, 21 – 23)

Don Gregorio Marañón juzgó que esta escena resumía al Tenorio:

> "Y cuando el rey, atraído por los gritos de la duquesa, entra y pregunta: '¿Qué pasa?', don Juan, con seguridad absoluta de lo que dice, responde: '¿Qué pasa? Nada: un hombre y una mujer.' Es decir, no dos individuos con su personalidad, con su nombre, no don Juan e Isabel, sino *un hombre y una mujer cualquiera*; o lo que es lo mismo, dos sexos frente a frente. Y más aún: cuando la duquesa Isabel en la oscuridad, siente que alguien se aproxima y grita: '¿Quién es?', don Juan responde: 'Un hombre sin nombre.'"[1146]

A don Juan no se le da nada (y hasta le divierte) hacer de otro (pues él no es nadie) en el coito. Su "pasión [es] directa, instintiva, suscitada hacia la mujer sin nombre, indiferenciada". Él es el "héroe representativo" del amor "poligámico y cínico (…) Lo típico de don Juan no es que ama a esta o a la otra mujer, sino a cualquier mujer".[1147] Fingir, engañar, obrar a ciegas: todo es teatro, impostura.

[1146] Marañón, *Obras Completas* (III, 959 – 960).
[1147] Marañón, *Obras Completas* (III, 959).

Tapado las más de las veces (si Trisbea lo conoce es por una indiscreción del criado de su burlador: éste avisará a Catalinón, tarde, que calle su nombre; cuando da "perro muerto", a Isabela y a doña Ana de Ulloa, por ejemplo, roba las señas de otro), cuando don Juan Tenorio emplea su nombre y su apellido (por ejemplo, con Arminta, villana rica) lo hace para su provecho. Amigorena ve en Don Juan "un sujeto disociado que funciona a través de un dispositivo conjuntivo-disyuntivo entre el gran señor y el hombre malo".[1148] Mientras el primero "se ofrece como marido" el segundo "sacia su apetito".[1149]

No sólo le tiene sin cuidado que la mujer a la que ha seducido no lo conozca: él procura que así sea. En esconder su identidad le va el éxito de sus conquistas. El anonimato ("Un hombre sin nombre"…"Un hombre") universaliza y borra a un tiempo a don Juan. Don Juan es un hombre cualquiera, cualquier hombre. Don Juan no es nadie. Y, en lo que toca a sus damas, le da igual una u otra, todas valen.

> "...La aritmética de Don Juan es muy elemental. Únicamente sirve para poner números en vez de nombres y sumarlos. Los números son mujeres y las mujeres sólo son números. No pone nombres para evitar la nostalgia. (...) Se divierte llenando casilleros: una mujer sustituye a otra y todas juntas conjuran el vacío. (...) Es un juego en el que no puede haber ausencia."[1150]

*

> PROMISCUO. Mezclado confusa o indiferentemente(*Aut.*).
>
> PROMISCUO. Se toma también por lo que tiene dos sentidos, o se puede usar igualmente de un modo u otro, por ser equivalentes (*Aut.*).

Don Juan mezcla, confunde todos los cuerpos de mujer, sus rostros, e ignora adrede sus nombres. Para él la mujer es el comodín.

[1148] Amigorena (1997: 165).
[1149] Amigorena (1997: 166).
[1150] Amigorena (1997: 170).

El comodín es "en algunos juegos de naipes, [la] carta que se puede aplicar a cualquier suerte favorable".[1151] Por otro nombre, en el juego de quinolas, lo llaman pericón: allí es el caballo de bastos, y "se puede hacer y vale lo que cualquiera otra carta, y del palo que quiere y le conviene al que le tiene" (*Aut.*). En inglés lo traducen como *wild card*, "carta salvaje": la usa, entonces, quien no se deja domesticar. En el póquer lo hace el *joker*, el bufón, con lo cual apuntan a su oficio de histrión. Comodín es, en fin, la "cosa que se puede hacer servir acomodaticiamente para distintos usos".[1152] La mujer es la equis, "número desconocido o indiferente"[1153] que "se emplea también para designar a una persona supuesta a la que no se asigna nombre determinado, o de nombre desconocido"[1154]. La mujer es una moneda en el bolsillo, un significante sin significado.

[1151] D. R. A. E., 21ª.
[1152] María Moliner, *Diccionario de uso*…
[1153] D. R. A. E., 21ª.
[1154] María Moliner, *Diccionario de uso*…

3. El coleccionista / conquistador

3. a. Escudriñado

¿Por qué "*'el hombre'* –concebido de forma esencialista y universalizadora—desea poseer a todas las mujeres de una en una"[1155]? Irene Meler echa en cara a la escuela francesa de psicoanálisis que cite a su consulta a todos los chicos, y un párrafo más abajo reduce el universo de la encuesta: ella sólo someterá a exploración a "*los varones tradicionales*".[1156] Cuando María Asunción González anuncia que va a examinar a "Don Juan" se refiere a un *tipo*, el del "*conquistador-coleccionista*"[1157]. En cambio Horacio Amigorena interroga a un don Juan *mítico* al que define como "*hijo de un padre barroco*", un Frankenstein creado con pedazos de cuatro personajes, el Burlador de "Tirso", el don Juan de Molière, el de Dorimond, y el don Giovanni mozartiano. Sea quien sea el *paciente*, los tres lo analizan desde "una perspectiva psicoanalítica de género"[1158]. ¿Por qué gustan, en fin, todos los hombres (o sólo los antiguos, o sólo los tenorios, o sólo Don Juan) ir libando de flor en flor? Armaré la explicación cruzando de un inquisidor a otro.

En primer lugar, estos seductores "en serie", que entran en las mujeres (y salen a toda prisa de ellas) indiscriminadamente, toman "una especie de atajo para obtener la consagración narcisista".[1159] En efecto, el "hombre se narcisiza con la puesta en práctica de su pulsión sexual".[1160] Mediante el sexo, "[calma] la ansiedad (…) [obtiene] una (precaria) satisfacción, la suturación narcisística. Los hombres precisan de una constante confirmación de su virilidad a través de las frecuentes y/o diversas relaciones sexuales."[1161]

[1155] Meler (2000: 160).
[1156] Meler (2000: 160).
[1157] González de Chávez Hernández (1998: 197). En el encabezamiento del primer apartado, <<La doble moral>>, del cap. IV, <<Sexualidad femenina y masculina>>.
[1158] Meler (2000: 160).
[1159] Meler (2000: 160).
[1160] González de Chávez Fernández (1998: 208).
[1161] González de Chávez Fernández (1998: 214).

Un poco más adelante, leyendo en Aulagnier-Spairani[1162], afirma que…

> "…el hombre 'sólo puede concebir la fidelidad como renunciamiento pese al deseo'. Él se siente orgulloso de poder escindir entre amor y deseo, es más, como sabemos, en la 'variedad' él busca afirmar su virilidad."[1163]

Ellas vienen a ser trofeos, piezas de colección que ellos exhiben en sus vitrinas.[1164]

En segundo lugar, como la mujer re-presenta "la falta", es su pintura viva, provoca en ellos "la angustia de castración".[1165] Entonces, "nada mejor para huir de una vagina que ¡otra vagina!"[1166] Todo nos devuelve a la madre. Parafraseando a Freud[1167], al hombre que queda fijado en su madre, ninguna otra mujer le parece "satisfactoria"[1168], ninguna llegará a ser "ella". Por otra parte, sobre cada aventura (en las cuales intenta reeditar su amor primero) sobrevuelan las podaderas del padre: es su Ley terrible la que le impulsa a "cambiar de objeto".[1169] De nuevo González trae a Aulagnier-Spairani: para ella el hombre obtiene con sus conquistas…

[1162] Piera Aulagnier-Spairani, <<Observaciones sobre la feminidad y sus avatares>>, en *El deseo y la perversión*, de J. Clavreu, G. Rosolato y G. P. Valabrega, E. Sudamericana, Buenos Aires, 1984, p. 75.
[1163] González de Chávez Fernández (1998: 214).
[1164] González de Chávez Fernández (1998: 215).
[1165] Meler (2000: 160).
[1166] Meler (2000: 160).
[1167] Sigmund Freud, <<Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre>>, 1910. En Meler (2000: 161).
[1168] Meler (2000: 161).
[1169] Meler (2000: 161).

"…un reaseguro cuya legitimidad necesita probar periódicamente, en respuesta a una amenaza de castración de la que conservará para siempre las cicatrices. Lo que intenta negar, frente a la mujer, es su relación con esa castración cuyo espectro su madre fue la primera en hacer surgir…"[1170].

Después cita a Rosa Uriz[1171]:

"El deseo es errático, no tiene un objeto que se le adecue, porque el objeto siempre está en falta..., por eso cualquier objeto puede ser objeto de realización, pero ninguno alcanza a ser objeto de satisfacción".

También "en el principio" sitúa Horacio Amigorena a su mamá:

"En el fantasma infantil, la figura de la 'mala madre' *(bad mother)* y de la madre fálica es el primer objeto que atrapa al hijo, lo castra y lo abandona.

Otra conjetura horrorosa concibe al niño pequeño como sometido a un goce maternal devorador.

El hombre adulto se protege contra ese fantasma –que llegó a ser fantasmal con el tiempo—con un comportamiento de defensa: la inconstancia aparentemente eficaz. Esta inconstancia oculta a menudo la fidelidad del hombre a una madre arcaica que deja a su hijo pasearse de novia en novia, siempre y cuando la conserve para siempre como primer objeto de amor (y de odio), cuya existencia define a cualquier otra mujer como *ephé-mère*."[1172]

[1170] Piera Aulagnier-Spairani, <<Observaciones sobre la feminidad y sus avatares>>, en *El deseo y la perversión*, de J. Clavreu, G. Rosolato y G. P. Valabrega, E. Sudamericana, Buenos Aires, 1984, p. 75. En González de Chávez Fernández (1998: 214).

[1171] Rosa Uriz, <<La histerización en el análisis>>, en *Lo masculino y lo femenino*, Madrid, Jornadas de psicoanálisis, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989, p. 27. En González de Chávez Fernández (1998: 216).

[1172] Amigorena (1997: 175 – 176).

Irene Meler resume así todo esto:

> "El complejo de Edipo y la amenaza de castración constituyen la música de fondo de este periplo. Es como si expresara: 'Si soy promiscuo soy poderoso, si soy promiscuo no dependo de una sola mujer con el riesgo de debilitamiento que esto implica, si soy promiscuo no estoy involucrado en una relación que pueda perder, porque yo mismo las recambio y así me protejo de revivir sufrimientos, si soy promiscuo tal vez la encuentre, si soy promiscuo soy masculino ante los ojos de mis semejantes varones.'"[1173]

Ahora bien, ¿vale esto para mi don Juan? El problema es que *este don Juan*, si tiene madre, no se dice. Por razones de economía dramática, y porque su voz y su palabra importaban poco en la política familiar, en el teatro barroco la madre no sale. Bastaba, para representar una comedia, con la novia, su padre y su galán. ¿Cómo creer aquí en aquella madre todopoderosa, motor de deficiencias y torpezas morales, que envenena con su leche para siempre a su pequeño mamón? A no ser que digamos que, con el mismo ademán con que las religiones monoteístas, de dioses únicos barbudos, tacharon a la diosa de sus Libros, el dramaturgo expulsó de los escenarios a la madre. Que la madre, precisamente por estar así escondida, inaccesible, reprimida, alcanza con mayor vigor, desde el fondo barroso de los sueños, a su juanico.

[1173] Meler (2000: 161).

3. b. Isabela

Ripio: Mas, si los dos os queréis
con una misma igualdad,
dime, ¿hay más dificultad
de que luego os desposéis?
Octavio: Eso fuera, necio, a ser
de lacayo o lavandera
la boda.

(I, 253 - 259)

Otro gallo le hubiera cantado a Isabela si no hubiera nacido tan alta dama. Así, tenía que citar a su amigo furtivamente, y de noche, para gozarse. Pues aprovechando el secreto pudo colarse en lo suyo don Juan.

Isabela: ¿Que no eres el Duque?
Don Juan: No.
Isabela: ¡Ah de Palacio!

(I, 16 – 17)

En su segunda "traición" (se había estrenado "en España") (I, 83), en Nápoles, a tientas, suplantando al Duque Octavio, y repitiendo en falso los firmes votos del cornudo nuevo, don Juan ha desflorado a Isabela. Con el amparo de su tío, don Pedro Tenorio, huye por el balcón. Ella cae (muy tarde), y pide a voces socorro de Palacio. Era "duquesa" (I, 72), "noble mujer" (I, 84), y le falta el padre, con que hace sus veces el Rey napolitano. "¿Con qué ojos veré al Rey?" (I, 179), dice, con vergüenza de hija que se repite tras confesar su desenvoltura: "Gran señor, volvedme el rostro" (I, 201). El Rey, asumiendo su doble papel, manda que la lleven "presa / a una torre" y "prendan" al Duque (cree que ha sido él), "que quiero hacer que le cumplan / la palabra o la promesa" (I, 196 – 200). Usando de nepotismo, don Pedro Tenorio había permitido que, por ahora, cargase con la seducción de Isabela el Duque Octavio.

Enseguida, *aparte* (y entre paréntesis), nos dice que intentará excusarlo, "y que don Juan, mi sobrino, / se case con Isabela" (I, 215 – 216).

Rey: ¿Qué esto pasa?
Tenorio: Señor, esto me escribe
de Nápoles Don Pedro, que le hallaron
con dama en el Palacio, y apercibe
remedio en este caso.

(II, 1090 - 1093)

"Gentilhombre de mi Cámara / es Don Juan, y hechura mía, / y de aqueste tronco rama" (III, 2671 – 2673). Era mucho del Rey don Alonso. Éste traía tratado ya su matrimonio con doña Ana de Ulloa, pero ahora lo desharía y obligaría al Burlador a casarse con la duquesa, y daría a doña Ana al Duque Octavio.

Isabela llegó a Sevilla quejándose de que le hubiesen robado "la prenda que estimaba y más quería" (III, 2186). Fabio la consolaba:

--Que si a Octavio perdiste,
más galán es Don Juan, y de [notorio]
solar. ¿De qué estás triste?
Conde dicen que es ya Don Juan Tenorio;
El Rey con él te casa,
y el padre es la privanza de su Casa.

(III, 2209 – 2214)

Pero su "tristeza" no nacía "de ser esposa de don Juan", cuya calidad sabía, sino de "la esparcida voz" y de la "ocasión perdida" (III, 2215 – 2219). Luego cifra su horror: "A Sevilla / llévanme a ser esposa / contra mi voluntad" (III, 2259 – 2260).

Rey: ¿Llegó al fin Isabela?
Tenorio: Y disgustada.
Rey: Pues, ¿no ha tomado bien el casamiento?
Tenorio: Siente, señor, el nombre de infamada.
Rey: De otra causa procede su tormento,
¿dónde está?
Tenorio: En el convento está alojada
de las Descalzas.
Rey: Salga del convento
luego al punto, que quiero que en Palacio
asista con la Reina, más de espacio.

(III, 2582 – 2589)

El Rey sospechaba que, además de la opinión, mordía a Isabela Amor contrariado. Pero estaba decidido: "Conde será desde hoy Don Juan Tenorio / de Lebrija, él la mande y la posea; / que si Isabela a un Duque corresponde, / ya que ha perdido un Duque, gane un Conde" (III, 2594 – 2595).

3. c. La pescadora

Tisbea, o Trisbea, sale con su atributo en la mano, una caña de pescar, y declarándose "sola, de Amor exenta" (I, 431). Inmediatamente manifiesta, más por extenso, su vocación: "tirana me reservo" (I, 433), "segura me entretengo, / que en libertad se goza / el alma" (435 – 437). "Mi honor conservo en pajas / como fruta sabrosa, / vidrio guardado en ellas / para que no se rompa" (I, 447 – 450). Los pescadores de Tarragona la rondan, y más que ninguno Anfriso. A todos da calabazas. Es una Diana costera, virgen fría y ceñuda. Hasta que en sus playas naufraga, huido de Nápoles, don Juan, con su criado Catalinón.

Tisbea: ¿Quién es este caballero?
Catalinón: Es hijo aqueste señor
del Camarero Mayor
del Rey…

(I, 597 – 600)

Ya sabe Tisbea cuánto vale, y que va a Sevilla.

Tisbea: ¿Cómo se llama?
Catalinón: Don Juan
Tenorio.

(I, 605 – 606)

Tisbea manda a Catalinón que avise a sus vecinos y lo "coge" en su "regazo". Don Juan, despertando, se declara enamorado repentino de Tisbea, y ésta le advierte las tres veces de los cuentos, y una cuarta aún, que por Dios que no le mienta. Son Ulises y Nausícaa pobreta. Son, como sabe el Tenorio, Eneas y Dido repetidos. Tisbea lo hospedará en su choza. Don Juan aparta a su criado, apercibe la fullería: "Si te preguntan quién soy / di que no sabes" (I, 725 – 726). Otra vez trata de ocultar su identidad, aunque Catalinón ya se ha ido de la lengua. Don Juan ordena entonces a su criado que prevenga dos yeguas para su nueva fuga. Catalinón avisa: "Los que fingís y engañáis / las mujeres de esa suerte / lo pagaréis en la muerte." Pero su amo se encoge de hombros: "*¡Qué largo me lo fiáis!*" (I, 946 – 9) Tisbea se allana a don Juan "bajo la palabra y mano / de esposo" (I, 983 – 984), y recordándole que, si le falla luego, "hay Dios y hay muerte" (I, 987). Sigue como una *Eneida* "a lo ridículo". Don Juan / Eneas huye con su criado con las dos yeguas que crió Tisbea. La pescadora se queja del infiel y, escaldada, se echa al agua.

3. d. Doña Ana de Ulloa

Para premiar la embajada en Lisboa de don Gonzalo de Ulloa, Comendador Mayor de Calatrava, el rey Alfonso Onceno de Castilla casará a su hija Ana, de su mano, con don Juan Tenorio. Don Juan era mucho del rey, y Tenorio el Viejo más:

> --Gentilhombre de mi Cámara
> es Don Juan, y hechura mía,
> y de aqueste tronco rama.
>
> (III, 2671 – 2673)

"Como sea / tu gusto, señor, / que yo lo acepto por ella…" (I, 906 – 921) Don Gonzalo ha cedido a su señor la potestad de dar a su hija a quien le plazca. A Ana le llevará "las nuevas" (I, 917 – 918) como cosa hecha: su "respuesta" (I, 921), que espera el Rey, es mera formalidad. Así quedan. Pero llega en eso el duque Octavio, que soporta el doble peso de sus cuernos y de la falsa acusación, y Tenorio el Viejo y el rey acuerdan desagraviarlo desposándolo a él con doña Ana de Ulloa y desterrando al perdulario a Lebrija.

Hay más. Doña Ana de Ulloa sabe que "el Rey la tiene casada" (II, 1312), pero ella, por su cuenta y gran riesgo, "favorece" y "escribe" (II, 1314) a su primo, el Marqués de la Mota, y, para adelantarse a las voluntades de quienes pueden en lo de ella, "habla por una reja" a don Juan y le pide que sea su correo, que le dé un papel a su amigo, donde queda con él a las once. Dejará la puerta abierta. "Traerás, mi gloria, por señas / de Leonorilla y las dueñas / una capa de color…" (II, 1375 – 1377)

Don Juan se entiende con suerte:

--Venturoso en esto he sido.
Sevilla a voces me llama
el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejarla sin honor.

(II, 1348 – 1353)

Catalinón: *¿Hay engaño nuevo?*
Don Juan: *Extremado.*

(II, 1387 – 1388)

En la variedad está el gusto.

Don Juan da el recado al Marqués, pero cambiando la hora de la cita para las doce. Así gana él una hora. Le sobra.

El rey, enterado de sus gamberradas, destierra a Lebrija al Tenorio. Éste, antes de abandonar Sevilla, piensa satisfacer su gana.

Catalinón: Vamos,
y al fin gozarás su dama.
Don Juan: *Ha de ser burla de fama.*

(II, 1510 – 1512)

El Tenorio, está dicho, había ya ganado apodo en Sevilla, "el Burlador". Ahora Catalinón, contando el mérito de la burla que viene de doña Ana, engorda los títulos de su amo:

--Y tú, señor, *eres*
langosta de las mujeres;
y con público pregón,
porque de ti se guardara
cuando a noticia viniera
de la que doncella fuera,
fuera bien se pregonara:
"Guárdense todos de un hombre
que las mujeres engaña,
y es *el burlador de España*."

(II, 1515 – 1524)

Don Juan recibe el mote con soberbia: "Tú me has dado *gentil nombre*" (II, 1525).

Marañón vio que "otro rasgo propio del instinto donjuanesco es la ostentación escandalosa y deliberada de sus éxitos amorosos".[1174] Aquí, como luego, el Tenorio se hincha con el alias que ha ganado con sus jadeos.

Bajo la misma capa del Marqués de la Mota (la "de color" que le pedía la chica en el billete, para que lo conozcan por ella sus criadas), y siguiendo encima sus avisos e instrucciones, don Juan Tenorio se hará hueco en lo de doña Ana de Ulloa. "¡Qué gentil perro!" (II, 1588), exclamará un Músico, saludando la estafa. Que don Juan va a dar su perro muerto más famoso. ¿Qué era eso de "dar perro" o "dar perro muerto"? Alfredo Rodríguez López-Vázquez recoge la definición de Correas ("dícese en la corte cuando engañan a una dama dándola a entender que uno es un gran señor") y añade que "de acuerdo con los usos de la época, en materia de trato carnal…es no pagar la cantidad estipulada para el servicio…"[1175]

[1174] Marañón, *Obras Completas*, VII, 212.
[1175] Nota al verso 1286.

El *Diccionario de Autoridades* apunta un uso más general:

> PERRO. Se toma también por engaño u daño que se padece en algún ajuste o contrato (…) y suelen decir, Dar perro u perro muerto.

El *Diccionario de Autoridades* trae la de Salvador Jacinto Polo de Medina (pl.114) para ilustrar la expresión: "*Pero todo lo merezco, / pues falso y engañador, / di perro muerto de pelo, / vendí raso por borlón.*" Y dice: "DAR PERRO. Causar alguna incomodidad pesada a alguno, o engañarle. Lat. *Fraude aliquem circumvenire.*"

Es entretenimiento muy antiguo. Algún dios griego hubo, y de los más principales, que lo practicó. Aconsejado por Merlín, el rey Úter Pendragón se sirvió del truco para embromar a Ygerna y engendrar en ella a Arturo. Y divertía a los galanes españoles de la época. Uno daba perro muerto a una dama si ganaba su favor más privado doblando a su novio o al marido. En *El burlador de Sevilla* "dar perro" o "dar perro muerto" tiene este uso restringido. Tapada, la dama donaire del siglo largo de oro español enredaba por favorecer su gusto, y facilitaba la cómica equivocación. Don Juan (como sus compañeros de juerga) burlaba embozado con la falda de la capa de otro, abriendo puertas y ventanas con contraseña prestada, bajo el nombre del novio verdadero, disimulándose entre las demás sombras de la noche, convertido en bulto. Era chiste según como se mire, según quién diga. El Tenorio usa la trampa con Isabela, primero, y luego con doña Ana.

Don Juan: …Marqués, ¿qué hay de perros muertos?
Mota: Yo y Don Pedro de Esquivel
dimos anoche uno cruel,
y esta noche tengo ciertos
otros dos.

Don Juan: Iré con vos,
que también recorreré
ciertos nidos que dejé
en güevos para los dos.
¿Qué hay de terrero[1176]?

(II, 1286 – 1295)

Don Juan: Mientras a la calle vais,
yo dar un perro quisiera.
Mota: Pues cerca de aquí me espera
uno bravo.
Don Juan: Si me dejáis,
señor Marqués, vos veréis
cómo de mí no se escapa.
Mota: Vamos, y *poneos mi capa*
para que mejor lo deis.
Don Juan: Bien habéis dicho; venid
y me enseñaréis la casa.
Mota: *Mientras el suceso pasa,*
la voz y el habla fingid.
¿Veis aquella celosía?
Don Juan: Ya la veo.
Mota: Pues llegad,
y decid "Beatrís", y entrad.
Don Juan: ¿Qué mujer?
Mota: Rosada y fría.

(II, 1562 – 1577)

En vez de ir a ver a aquella tal "Beatrís" que le preparaba y recomendaba el Marqués de la Mota don Juan va a casa de doña Ana.

[1176] En la nota al v. 1295: "'Hacer terrero' era cortejar a una dama en su casa."

Doña Ana (*dentro*): *Falso*, no eres el Marqués,
que *me has engañado*.
Don Juan: Digo
que lo soy.
Doña Ana: Fiero enemigo,
mientes, mientes.

(II, 1605 – 1608)

Dará perro muerto a doña Ana, como se lo había dado a Isabela. Don Juan, "falso", con la capa de otro, finge "la voz y el habla": métodos de actor.

A sus campanadas salió su padre, don Gonzalo, el Comendador, "medio desnudo, con espada y rodela".

Doña Ana: Matadle.
Don Juan: ¿Quién está aquí?
Don Gonzalo: La barbacana caída
de la torre de ese honor
que has combatido, traidor,
donde era alcaide la vida.
Don Juan: Déjame pasar.
Don Gonzalo: ¿Pasar?
Por la punta de esta espada.

(II, 1616 – 1622)

La punta de la espada del Viejo está roma. Pasó el donjuán, y quedó muerto el padre de la timada, pero sus furias irían detrás del celebrado bellaco (II, 1634).

3. e. La villana

"Almagrar y echar a extremo. / Con ésta cuatro serán" (II, 1857 – 1858). Es "la aritmética elemental" del Burlador.[1177] Catalinón lo dice por su amo, don Juan, que en las bodas villanas de Batricio y Arminta ya ha marcado y apartado a la novia, como a res, como suya. El Tenorio, metiéndole celos, se deshace del novio, y luego trata su matrimonio con Arminta con el padre, Gaseno. A éste le pareció "parabién" (III, 2022). "El alma mía / en la muchacha os ofrezco" (III, 2024 – 2025).

Catalinón: Allá en Lebrija,
señor, nos está aguardando
otra boda. ¡Por tu vida
que despaches luego en ésta!
Don Juan: *La burla más escogida*
de todas ha de ser ésta.
(…)
Vete, ensilla, que mañana
he de dormir en Sevilla.

(III, 2030 – 2035; 2049 - 2050)

A don Juan le obsesiona, además de estirar la lista de las mujeres que ha usado y tirado, hacer crecer su fama.

Falta conquistar a Arminta. A ella sí se presenta como quien es, para ganarla con su hidalguía: "*Mira / de espacio*, Arminta, *quién soy*" (III, 2078 – 2079). Le dijo que de todos modos ya era su esposo. "¿Quién lo ha tratado? (…) ¿Y quién nos casó? (…) ¿Con qué poder?" (III, 2096 – 2098) "Ya Batricio ha desistido / de su acción, y aquí me envía / tu padre a darte la mano" (III, 2133 – 2135). Con eso y la promesa de casarse con ella, don Juan tendrá a Arminta.

[1177] Amigorena (1997: 170).

Arminta: …Tuya soy.
Don Juan [*Aparte*] ¡Qué mal conoces
al burlador de Sevilla!

(III, 2183 – 2184)

Arminta se piensa casada y señora, cosa que parece a don Juan "chiste" (III, 2334) y "graciosa burla" (III, 2337).

3. f. Putero

"¿Qué hay de Sevilla?" (II, 1246) "¿Mujeres?" (II, 1248) "¿Inés?" (II, 1249) "¿Constanza?" (II, 1254) "¿Y Teodora?" (II, 1260) "¿Julia, la del Candilejo?" (II, 1266) "El barrio de Cantarranas / ¿tiene buena población?" (II, 1270 – 1271) "¿Y viven las dos hermanas?" (II, 1273) Don Juan acaba de regresar a Sevilla, y pregunta al Marqués de Mota por las cantoneras que conoce en la ciudad. Y es que el Tenorio es, encima de burlador, viciosísimo putero. [1178]

[1178] …si cada hombre puede vivir con temor y decepción cada nueva experiencia sexual, parecería que, una vez más, deben ser las mujeres quienes pagan los costes de esa castración (no haber sido/no ser el único, ni el mejor) que los hombres quisieran negar.

Es seguramente la prostituta quien mejor encarna esa tradicional paradoja, pues es ella la principal testigo de esa llamada "debilidad" masculina (a veces vergonzosa y/o perversa) que busca amparo y/o hipercompensación a través de un cuerpo de mujer objetualizado, convertido en mercancía. Poderosa en lo privado, ella será, en cambio, despreciada y humillada en público, pues su poder (su saber) deberá ser violentamente neutralizado. Ellas saben, aún más que las otras mujeres "puras", los secretos masculinos (sus temores, necesidades, perversiones…), pero acaban pagando muy caro –socialmente— el poder (el goce…) que recaban de ese saber.

Cada acto sexual remunerado encara al hombre con su propia impotencia sustancial y con la constatación de que no es deseado como tal, sino como un cliente más. Su interna humillación es vengada, neutralizada, con la ostentación de una potencia social que se atrinchera y reafirma en su desdén hacia "esas" (¿todas las?) mujeres.

(…) El hombre (…) es el que "manda", al pagar unos servicios determinados, lo que le procura seguridad y la ilusión de no ser controlado por una madre omnipotente.

Prostitutas (…) a través de (sobre) las que puede vengar la derrota sufrida frente a un rival más poderoso que él: el padre…(González de Chávez Fernández, 1998: 211 – 212).

IV. The gambler

--…se suelen *en el juego*
perder también los que miran.
Yo he sido mirón del tuyo…

(III, 2043 - 2044)

Gregorio Marañón analizó el mito donjuanesco en diversas ocasiones. Su afición al juego resultaba reveladora. En <<Don Juan: Ensayos sobre el origen de su leyenda>> escribe:

> "Don Juan era el símbolo del conquistador de mujeres. A mi entender, un símbolo falso (…) Pero, sea falso o verdadero, ha representado una realidad: todo el *juego teatral*, aventurero y romántico que suponía la seducción de la mujer."[1179]

Y añade: "Es, por último, típico del Don Juan clásico su amoralidad en *el juego del amor*. Don Juan es fundamentalmente *tramposo*."[1180] En su <<Psicopatología del donjuanismo>>, anterior, ya había señalado a don Juan "como uno de los enemigos naturales del trabajo".[1181] El Burlador "no tiene ocupación conocida fuera del comercio con las mujeres; es rico por su casa y vive de sus rentas o de la soldada paterna…la condición de jugador, rara vez ausente".[1182]

Dan a don Juan, y él lo recibe con humos, el título de *Burlador*. Don Juan no trata nada de veras. Ni puede ni quiere ir en serio. Todo es, con él, simple diversión. Es (otra vez) el *homo ludens*. Es jugador de naipes, como demuestra (III, 1394 – 1411) su jerga de tahúr. Pero su juego favorito es el de damas, el del amor. Y es, al menos en éste, muy fullero. Sólo cuando el Tenorio se ve al borde del matrimonio (ahí se terminan juegos y burlas) no hace trampas. Echa una última partida, con el fantasma de don Gonzalo, y la pierde, creo yo, adrede. En el infierno, apuesta, no lo casarán.

[1179] Marañón, *Obras Completas*, VII, 208.
[1180] Marañón, *Obras Completas*, VII, 213.
[1181] Marañón, *Obras Completas*, III, 83.
[1182] Marañón, *Obras Completas*, III, 80.

v. Mocedades

-- Tío y señor,
mozo soy y mozo fuiste;
y, pues que de amor supiste,
tenga disculpa mi amor.
(…)
--*Esa mocedad te engaña.*
Baja por ese balcón.

(I, 65 – 68; 121 - 122)

Don Juan, delante de su tío (delante de Dios, delante de sí mismo), utiliza su mocedad, no ya como atenuante, sino como pretexto, como justificación.

-- *Mancebo* excelente,
gallardo, noble y galán,
volved en vos, caballero.

(I, 607 – 609)

Así le habla Tisbea, o Trisbea, a don Juan, que ha naufragado en su playa, en su regazo.

> MANCEBO. El mozo que está en la edad que en latín llamamos *adolescens*. Díjose del nombre MANCIPIUM, porque aún se está debajo del poder de su padre… (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro*…)

Conocen, su padre y el rey Alfonso XI, "*el yerro de don Juan*" (II, 1104) (uno, el que estropeó a Isabela).

"Y ¿adónde está *ese loco*?", pregunta el Rey (II, 1114). Está en Sevilla, "encubierto" (II, 1121).

--Pues decidle que de ella salga al punto,
que pienso que es *travieso* y la pasea,
porque el remedio de esto venga junto.

--A Lebrija se irá.
-- Mi enojo vea
en el destierro.

(II, 1122 – 1126)

Es, en fin, "travieso" (II, 1123), "el inquieto y desasosegado, que hace algunas cosas dignas de reprehensión, cuasi *transversus*" (quiere decir atravesado, oblicuo, descaminado). "Es propio de gente moza" (Cov.). "Vale también inquieto, y revoltoso. Dícese comúnmente de los muchachos por sus enredos… (…) Se dice del que vive distraído en vicios, especialmente el de la sensualidad. Lat. *Libido. Petulantia. Juvenilis audacia*, vel *libertas*" (*Aut.*). Travieso es "lo que está puesto al través, o no va rectamente, sino de lado" (*Aut.*). Travesear "se usa también por vivir desenvueltamente, y con deshonestidad, o viciosas costumbres. Lat. *Solutis moribus vivere. Improbe inhonesteque versari*" (*Aut.*). El *Tesoro* y el *Diccionario de Autoridades* parecen estar contando, en estas definiciones, su verdadera historia, y describen con gran precisión sus torceduras, sus desviaciones (que asocian a la juventud), todo lo que lo vuelve peligroso, ángel rebelde. Hasta las traducciones que traen del latín nos dan información muy exacta sobre el Tenorio, dibujándolo libidinoso, petulante, demasiado audaz y libre. Otro chico que no puede, o no quiere, crecer.

Don Juan es "mozo" (I, 66), un "mancebo" (I, 607) errado (II, 1104) y errante, un "loco" (II, 1114). El doctor Marañón diagnosticaba su estancamiento patológico en <<Don Juan: Ensayos sobre el origen de su leyenda>>:

> "Don Juan vive obsesionado por las mujeres y corre de una en otra, sin detenerse nunca en ninguna de ellas; y no porque ninguna le satisfaga (…) sino, al contrario, porque el instinto rudimentario de Don Juan se satisface con cualquiera de esas mujeres: con la princesa como con la pescadora. (…) Su actitud es, pues, la misma actitud indiferenciada del adolescente, y también la actitud del macho de casi todas las especies animales. (…)

> Todos estos rasgos, entre otros (…) demuestran la proximidad en que se halla el amor de Don Juan del amor indiferenciado de las especies animales; y, en la humana, del de los adolescentes y del de los débiles y los intersexuales. En suma, lejos del gran amor, recóndito e indiferenciado, del verdadero varón."[1183]

Su pasión fácil, fugitiva, le parece característica del adolescente, del animal macho, del débil y del intersexual.

> "De todo esto, que yo he dicho en varias ocasiones, lo que más directamente ha llegado al público es la conclusión de que *Don Juan es un hombre afeminado, casi un homosexual. No es esto, exactamente*, lo que yo he querido decir. *Don Juan posee un instinto inmaduro, adolescente, detenido frente a la atracción de la mujer en la etapa genérica y no en la etapa estrictamente individual, que es la perfecta.* Ama a las mujeres, pero es incapaz de amar *a la mujer*.[1184]

Más abajo nos pararemos a examinar la varonía imperfecta de don Juan.

> "...El hombre más puramente hombre es el que, como Dante, haya sido capaz de consagrar toda su vida de varón a una sola Beatriz; incluso cuando Beatriz es Dulcinea, es decir, cuando sólo es un sueño."[1185]

Enseguida le toca el turno a don Quijote. Allí veremos despacio su "manera de amor".

> "Por cierto que este donjuanismo *juvenil y pasajero*, que es el más frecuente, comprueba mi teoría sobre *la débil virilidad de Don Juan, pues precisamente la adolescencia es la etapa de la indeterminación, de la vacilación* normal del sexo. *El hombre verdadero, en cuanto es un hombre maduro, deja de ser Don Juan.* En realidad, los donjuanes que lo son, de verdad, hasta el fin de su vida, es porque conservan durante toda ella los rasgos de esta indeterminación varonil."[1186]

[1183] Marañón, *Obras Completas*, VII, 210.
[1184] Marañón, *Obras Completas*, VII, 213.
[1185] Marañón, *Obras Completas*, VII, 213.
[1186] Marañón, *Obras Completas*, VII, 210.

"El hombre verdadero, en cuanto es un hombre maduro, deja de ser Don Juan." Pero don Juan no quiere dejar de ser lo que es, ni ser lo que exigen que sea, y escogerá, antes que eso, que se lo lleven los diablos. Quiere seguir *vacilando*, en todos sus sentidos. Vacilar aún, digo, o sea, hacer y "discurrir con perplejidad, e indeterminación" (*Aut.*). Vacilar, digo, como *vacilón*, otro Orgulloso, como el primero, el rey de todos ellos, aquel Lucifer. Aun sabiendo que vacilar "vale también estar poco firme alguna cosa en su estado, o tener riesgo de caer, o arruinarse" (*Aut.*). Y llegará la ruina de don Juan, y su caída, que lo arrastrará hasta el abismo, hasta la hoguera donde arden los que contestan, los que no caben en nuestra Comedia.

VI. Hijo de papá

*

Suplantando al duque Octavio y con falsas promesas don Juan ha arruinado a Isabela. Ella cae (muy tarde), y pide a voces socorro de Palacio, favor del Rey.

El rey de Nápoles encarga la prisión del canalla (al cual no han conocido) a don Pedro Tenorio, embajador de España. Don Juan se ve atrapado en el cuarto. Está a punto de entrar don Pedro, con la guarda real:

--…caballero soy.
[el] Embajador de España
llegue solo, que ha de ser
[él] quien me rinda.

(I, 43 – 46)

Don Pedro manda a los guardias que se vayan, y entra.

--Ya estamos solos los dos.
Muestra aquí tu esfuerzo y brío.
--Aunque tengo esfuerzo, *tío*,
no le tengo para vos.
--Di quién eres.
-- Ya lo digo:
tu sobrino.
(…)
Tío y señor…

(I, 53 – 58; 65)

Don Pedro Tenorio es el embajador de España en Nápoles, cosa que, en aquella época, era casi decir que su virrey, o vicerrey, el que está en el lugar del rey y hace sus veces. Don Pedro Tenorio, tío del burlador, facilitará, con mucho pesar, la fuga de su sobrino. Don Juan, en Nápoles, parece más que nunca el *capitano* español de la *Commedia dell'Arte*, fantasmón e inmoral.

*

--Si es mi padre
el dueño de la justicia
y es la privanza del Rey
¿qué temes?

(III, 2037 – 2040)

--Yo soy noble caballero,
cabeza de la familia
de los Tenorios, antiguos
ganadores de Sevilla.
Mi padre, después del rey,
se reverencia y se estima
en la Corte, y de sus labios
penden las muertes y vidas.

(III, 2109 – 2114)

Su padre es *Tenorio el Viejo*. Él será "Tenorio el Joven", continuación, imitación, repetición de su padre, su *junior*.

*

--Gentilhombre de mi Cámara
es Don Juan, y hechura mía,
y de aqueste tronco rama.

(III, 2671 – 2673)

Ha dicho el rey.

> GENTILHOMBRE DE CÁMARA: "Criado del Rey, de mucha distinción, sujeto al Sumiller del Corps, e inmediato a él en grado. Sirve de vestir y desnudar al Rey, de acompañarle cuando sale en coche y el que es de guarda aquel día va en el estribo del mismo coche del Rey. Sírvenle también ordinariamente dos a la mesa, haciendo los oficios de trinchante, y copero…" (*Aut.*)

Don Juan es privado del rey, su mayordomo en las cosas más privadas (que lo viste y lo desnuda, y va, cuando está de guardia, en el estribo mismo de su coche). Y su valido, el que tiene su *vale*, su aprobación. Y criado y hechura suya, ahí es nada.

*

Don Juan es un cobarde. Si se muestra valiente aquí abajo (o aquí arriba, según desde dónde se mire), de este lado de las cosas, es porque cuenta con la protección de su apellido. Y de su proximidad al rey, a quien está muy arrimado. Tutelado por su tío en Nápoles, que tapa su travesura, engendrado por Tenorio el Viejo, hecho y criado por el rey, don Juan se atreve a mucho. Don Juan es sobrino de su tío, hijo de papá, íntimo del rey, señorito andaluz de chiste.

No obstante, a cambio de esa protección, don Juan les debe algo. Les debe, según la Ley, todo. Ellos, sus señores naturales y artificiales, intentarán corregirlo (o sea, casarlo). Él, como Peter Pan, no se dejará coger. Don Juan es impertinente, y comete el pecado mayor, el primero que hubo en el mundo, el de la soberbia. Su desobediencia, su desplante, sólo pueden ser castigados con la condena eterna.[1187]

[1187] Amigorena (1997: 182 – 187).

VII. Contra el Cielo

> "Don Juan (…) es un creyente absoluto. Es cierto que blasfema: pero como todos los blasfemos, en el fondo, escarnece a Dios porque cree en Él. Se blasfema por resentimiento de lo sagrado; y el resentimiento es una forma agria, pero entrañable, del amor."[1188]

*

--…yo engañé y gocé a Isabela,
la duquesa.
(…)
--¡Castíguete el Cielo, amén!

(I, 71 – 72; 88)

Don Pedro Tenorio, embajador de España en Nápoles, salva por ahora a su sobrino, aquel don Juan, permitiendo que huya por el balcón, pero deja al cuidado de Dios la pena. Más adelante, más despacio, hará, si puede, que don Juan remedie a Isabela casándose con ella (I, 213 – 216).

*

Nombres que pone don Pedro Tenorio a su sobrino, relatándole el suceso al Duque Octavio, cuando va a prenderlo por orden del rey, que Isabela lo ha acusado:

--A las voces y al ruïdo
acudió, Duque, el rey propio:
halló a Isabela en los brazos
de algún hombre poderoso.
Mas *quien al Cielo se atreve*
sin duda es gigante o Monstruo.
(…)
…pienso que el demonio
en él tomó forma humana.

(I, 317 – 322; 326 – 327)

[1188] Marañón, *Obras Completas*, III, 961.

Puesto que "al Cielo se atreve" don Juan tiene que ser de la raza de los gigantes, o monstruo, o ángel maleado, soberbio. Vuelve a recordar al Cid Mozo, que no era hombre, sino pecado.

*

Tisbea: Yo a ti me allano
bajo la palabra y mano
de esposo.

(I, 983 – 985)

"¡Plega a Dios que no mintáis!", avisa Tisbea, o Trisbea, la pescadora, a don Juan, que la ronda, una, dos, tres, cuatro veces, antes de darse a él. Y aún le dice:

-- *Advierte,*
mi bien, que hay Dios y que hay muerte.

(I, 987 – 988)

Y más, asegurándose:

--Esa voluntad te obligue,
y si no, Dios te castigue.

(I, 1003 – 1004)

Tisbea recuerda (intentando despertarlo) a don Juan que está sujeto a Dios y a la muerte. "¡Qué largo me lo fiáis!", contesta don Juan, aparte, estas dos veces. *Tan largo me lo fiáis* es uno de los títulos de la obra, seguramente el primero que tuvo. Es bravuconada de guapo con que el burlador responde (en apartes y no) a cuantos le recuerdan el más allá. Es el lema del caballerete, la leyenda de su escudo. Pagarlas en la muerte no le preocupa, que tardará.

*

Catalinón: ¿Hay engaño nuevo?
Don Juan: Extremado.

(II, 1387 – 1388)

Quiere "dar perro muerto" a doña Ana, la hija de don Gonzalo de Ulloa, el Comendador de Calatrava.

Catalinón: No lo apruebo.
Tú pretendes que escapemos
una vez, señor, burlados.
Que el que vive de burlar
burlado habrá de [quedar]
pagando tantos pecados
de una vez.
Don Juan: *¿Predicador*
te vuelves, impertinente?

(II, 1388 – 1395)

Impertinente le parece, y como cura, su criado, porque le aconseja, porque viene a aguarle la fiesta, a estropearle el juego.

*

Don Diego Tenorio, el padre de don Juan, ha conocido lo de Isabela, y, de parte del rey, destierra a su hijo. También se ríe del barba, el sinvergüenza, cuando le amenaza con el juicio divino.

Tenorio: …*Traidor, Dios te dé el castigo*
que pide delito igual.
Mira que, aunque al parecer
Dios te consiente y aguarda,
tu castigo no se tarda,
y que castigo ha de haber
para los que *profanáis*
su nombre, y que *es juez fuerte*
Dios en la muerte.

Don Juan: ¿En la muerte?
¿Tan largo me lo fiáis?
Da aquí allá hay larga jornada.
Tenorio: Breve te ha de parecer.
(…)
Pues no te venzo y castigo
con cuanto hago y cuanto digo,
a Dios tu castigo dejo.

(II, 1476 – 1487; 1503 – 1505)

El Tenorio Viejo emplea a conciencia la jerga del Derecho. Él es, por ley, por Ley, el juez de su hijo. Él puede (él debe) castigarlo (enmendarlo, si tiene aún enmienda, borrar sus errores). Pero *la traición* de don Juan alcanza más allá de su padre, llega hasta Dios. Don Juan se ha desmandado de sus dos Padres. Y, para que juzgue su "delito" (su pecado), su padre terrenal lo deja "a Dios".

*

Le toca a Arminta, la villana. Don Juan, casi santiguándose, dice:

--¡Estrellas que me alumbráis,
dadme en este engaño suerte,
si el galardón en la muerte
tan largo me lo [fiáis].

(III, 1991 – 1994)

Catalinón, su criado, pone pegas:

Don Juan: La burla más escogida
de todas ha de ser ésta.
Catalinón: Que saliésemos querría
de todas bien.

Don Juan: Si es mi padre
el dueño de la justicia
y es la privanza del Rey
¿qué temes?
Catalinón: De los que privan
suele Dios tomar venganza.

(III, 2034 – 2041)

Son los cargos de su padre, su poderío, los que traen a don Juan tan confiado.

Aún hay que rendir a Arminta. Antes de entregarse, la pescadora quiere tener el matrimonio apalabrado.

Arminta: *Jura a Dios que te maldiga*
si no la cumples.
Don Juan: Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare, ruego a Dios
que a traición y alevosía
me dé muerte un hombre
(Aparte) (muerto,
que vivo Dios no permita).
Arminta: Pues con ese juramento
soy tu esposa.

(III, 2158 – 2166)

Aquí está flaco don Juan. Por primera vez se arruga delante de Dios, intentando cruzar los dedos con este aparte.

*

Mató don Juan a don Gonzalo de Ulloa cuando éste defendía a su hija doña Ana. El rey ordena su entierro y otras pompas:

--…en bronce y piedra párea
un sepulcro con un bulto
la ofrezcan, donde en mosaicas
labores, góticas letras
den lenguas a su venganza.

(II, 1714 – 1718)

Don Juan y Catalinón dieron con el sepulcro. El bruto se rió "del mote" y tiró al "buen viejo" de sus "barbas de piedra". Y convidó "a cenar" a la estatua en su "posada", donde harían "el desafío" (III, 2349 – 2351; 2354 – 2356). Sí vino el fantasma pesado del Comendador, su *convidado de piedra*, y retó, en esta ocasión, él a don Juan, que al otro día a las diez le devolviese el cumplido visitándolo en la capilla donde se iban pudriendo sus restos, espantándolo:

--¿Cumplirásme una palabra
como caballero?
-- Honor
tengo y las palabras cumplo,
porque caballero soy.
(…)
--Bajo esa palabra y mano
mañana a las diez te estoy
para cenar aguardando.
¿Irás?

(III, 2538 – 2541; 2546 – 2549)

El Convidado de Piedra "vase muy poco a poco, mirando a Don Juan, y don Juan a él, hasta que desaparece, *y queda don Juan con pavor*". El Tenorio tiene por fin miedo. Es que, por primera vez, no va a faltar a su palabra. Sólo en ésta será honrado y hará como caballero.

--Digo que la cumpliré,
que soy Tenorio.

(III, 2556 – 2557)

*

¿Por qué se obliga don Juan a tanto? Según él, busca con eso aumentar su fama de osado.

--Iré mañana a la iglesia
donde convidado estoy,
porque se admire y espante
Sevilla de mi valor.

(III, 2578 – 2581)

Pero al otro día, de noche, lo iba a casar el rey con Isabela, a quien tenía ofendida, después de hacerlo conde.

Catalinón: *¿Al fin esta noche son*
las bodas?
Don Juan: *Sin falta.*

(III, 2780 – 2781)

Catalinón: Vamos, si te has de vestir,
que te aguardarán, y es tarde.
Don Juan: *Otro negocio tenemos*
que hacer, aunque nos aguarden.
Catalinón: ¿Cuál es?
Don Juan: Cenar con el muerto.

Catalinón: Necedad de necedades.
Don Juan: ¿No ves que di mi palabra?
Catalinón: Y cuando se la quebrantes,
¿qué importa? ¿Habrá de pedirte
una figura de jaspe
la palabra?

(III, 2796 – 2806)

¿No será que don Juan se empeña en acudir (a su última cena) porque lo casan, para no casarse? Hasta el espíritu se extraña de la decencia nueva del burlador.

--El muerto soy, no te espantes;
no entendí que me cumplieras
la palabra, según haces
de todos burla.

(III, 2823 – 2826)

*

Durante el banquete cantan a don Juan:

--Advierten los que de Dios
juzgan los castigos tarde,
que no hay plazo que no llegue
ni deuda que no se pague.

(III, 2868 – 2871)

--Mientras en el mundo viva
no es justo que diga nadie
"¡qué largo me lo fiáis!"
siendo tan breve el cobrarse.

(III, 2876 – 2879)

El muerto coge de la mano a don Juan y lo arrastra a los infiernos.

--Las maravillas de Dios
son, Don Juan, investigables,
y así quiere que tus culpas
a manos de un muerto pagues;
y así pagas de esta suerte
las doncellas que burlaste.
Esta es *justicia de Dios*,
quien tal hace, que tal pague.

(III, 2890 – 2897)

El Tenorio, en sus últimas, con demasiado retraso, se asusta. "Deja que llame / quien me confiese y absuelva" (III, 2905 – 2906). Ya lo vio Marañón. Nunca es don Juan ateo, sino muy católico: cree a pie juntillas que, bien confesado en el penúltimo suspiro, podrá aún librarse del fuego. Pero no ha comprendido bien la doctrina. No basta sola la confesión. Ha de haber también, acompañándola, verdadero arrepentimiento y penitencia. Por eso no le llega el perdón.

--No hay lugar. *Ya acuerdas tarde.*
--Que me quemo, que me abraso.
Muerto soy.

(III, 2907 – 2909)

"Húndese el sepulcro, con don Juan y don Gonzalo, con mucho ruido…"

Don Quijote también se quedó en su sueño (que, quien recordó, o despertó, para hacerse cuerdo, y volverse caballero desenamorado, fue Alonso Quijano el Bueno).

VIII. Como caballero

Don Juan es otro esquizoide (tiene la inteligencia, y el alma, escindidas). Horacio Amigorena observa en él al "gran señor" (el doctor Jekyll) y al "hombre malo" (Mr Hyde), o amalado:

> "El personaje pertenece a dos mundos: el de las representaciones públicas, donde es noble caballero, jefe de una antigua familia, y el de las representaciones privadas, donde es el Burlador. (...) ¿Y si Don Juan nació de la copulación especular de esas dos imágenes, el gran señor y el hombre malo, que se miran sin nunca enfrentarse?"[1189]

Titulo este capítulo <<Como caballero>>, y quiero decir "haciendo al caballero", "representándolo", poniéndose la máscara de tal.

Quiero volver ahora a la idea de que, acaso, don Juan sólo parece temer a Dios, y sujetarse a Él, y cumplir con sus promesas, cuando se ve en capilla, en vísperas de su boda. Examinemos su calidad, su caballerosidad. Don Juan tiene el voto (la palabra, la fe, el juramento) fácil, ligerísimo. Jamás es caballero. Mucho mejor le sientan, cuando leemos sus definiciones en el *Diccionario de Autoridades*, los nombres de *caballerote* ("…y regularmente se toma por el ridículo o fanfarrón…") y, sobre todo, *caballerete* ("El caballero mozo, que presume mucho de serlo, aunque tenga poco con que ostentarlo."). Cojo varios botones de muestra:

"Duquesa, de nuevo os juro / de cumplir el dulce sí" (I, 3 – 4). Don Juan, a Isabela. "Resuelto en morir estoy, / porque caballero soy" (I, 42 - 43). Han pillado a don Juan timando a Isabela, y don Juan saca a la luz su condición de caballero para pedir un pequeño privilegio, que le rinda don Pedro Tenorio, su tío.

Tisbea: ¿Quién es este caballero?
Catalinón: Es hijo aqueste señor
del Camarero Mayor
del Rey…

[1189] Amigorena (1997: 167).

Tisbea: ¿Cómo se llama?
Catalinón: Don Juan
Tenorio.

(I, 597 – 600; 605 – 606)

Tisbea sabe quién es el náufrago. Por eso lo saluda así:

--Mancebo excelente,
gallardo, noble y galán,
volved en vos, caballero.

(I, 607 – 609)

Y don Juan vota con éstas:

--…y te prometo de ser
tu esposo.

(I, 973 – 974)

--Juro, ojos bellos,
que mirando me matáis,
de ser vuestro esposo.

(I, 985 – 987)

--…ésta es mi mano y mi fe.

(I, 992)

--Engañóme el caballero
debajo de fe y palabra
de marido…

(I, 1062 – 1064)

Las burlas del Tenorio han ensuciado sus perejiles: "Seguid al *vil caballero*" (I, 1076).

Doña Ana de Ulloa da a don Juan, a quien no conoce, un papel, que se lo dé de su parte al Marqués de la Mota, su primo, y su enamorado. "Digo que se lo daré. / Soy su amigo, y caballero" (II, 1338 – 1339). No se lo dará. Lo leerá él, y se adelantará al Marqués una hora, dando el perro a doña Ana.

En las bodas de Batricio y Arminta.

Gaseno: ¿Quién viene?
Catalinón: Don Juan Tenorio.
Gaseno: ¿El viejo?
Catalinón: No ese Don Juan.
Belisa: Será su hijo, el galán.
Batricio: Téngolo por mal agüero,
que galán y caballero
quitan gusto y celos dan.

(II, 1775 – 1780)

Batricio: …¿un caballero
en mis bodas? Mal agüero.

(II, 1788 – 1789)

Arminta: Di, ¿qué caballero es éste
que de mi esposo me priva?
La desvergüenza en España
se ha hecho caballería.

(III, 2004 – 2007)

Don Juan: Yo soy noble caballero,
cabeza de la familia
de los Tenorios, antiguos
ganadores de Sevilla.
Mi padre, después del rey,
se reverencia y se estima
en la Corte, y de sus labios
penden las muertes y vidas.

(III, 2109 – 2114)

Don Juan: Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare…

(III, 2159 – 2161)

Como señala Amigorena,

> "…la promesa del gran señor no es más que un *topos* de la ironía que enfrenta al voto de fidelidad con la inconstancia del deseo, que gobierna su palabra y lo libera de toda deuda simbólica y moral".[1190]

Y es así. Don Juan utiliza su condición caballeresca (de patricio) para salirse con la suya, escapando en Nápoles del trance, y conquistando a Trisbea, o a Aminta, y prometiendo a doña Ana hacer de correo amoroso. Caballero, entre los romanos, era uno de cada mil soldados. Pero al Tenorio no se le da un higo la elegancia y la gallardía que deben acompañar al *miles*. Él es el *miles gloriosus* de la Comedia Nueva. Es *caballero*, como aprende Trisbea, "*vil*". Es nada más, está dicho, "caballerete". Don Juan sólo se porta al final, con el espíritu del ofendido don Gonzalo. Y lo hace con tal de retrasar su matrimonio y poder seguir burlando, jugando en el patio de colegio del mundo.

[1190] Amigorena (1997: 168).

IX. ¿Superhombre o varón a medias?

1. Tener o no tener

> "Ambos [tanto "el gran señor" como "el hombre malo"] intervienen también en el ámbito de *la ilusión fálica*: son lo que no tienen, creyendo tener lo que no son."[1191]

"Y Tenorio: que quiere decir 'tener', 'poseer'..."[1192] A aquel Príapo cuya pintura pompeyana admiramos al principio de este ensayo lo definían sus atributos, lo que tenía: su miembro enorme y fecundísimo y su bolsa de dinero. También don Juan es, junto con su apellido, su porra nerviosa y chuleta. Pero ésta, ¿la tiene verdadera o es sueño, simple objeto de utilería o attrezzo, florete despuntado con un botón?

2. Hominicaco

Hominicaco, en el *Diccionario de Uso*... de María Moliner es el "hombre insignificante, moral o físicamente"; en el *Diccionario de Autoridades* es "el hombre pusilánime, despreciable y de mala traza. Pudo formarse de las voces Home y Caco, como si se dijese Hombre cobarde. Lat. *Homuncio. Homunculus*."

El doctor Marañón reemprende[1193] la arremetida contra ese "mito de baja estofa (...) el mito de la falsa virilidad o de la virilidad cuantitativa..."[1194] Observa cómo

> "..para la gran humanidad, imbuida del culto del sexo por el sexo mismo, don Juan será *el supervarón*, el hombre por excelencia (…) *con su aire de jaque* (…) Y aquí reside el germen del error, porque el varón que no hace nada más que amar es, en primer lugar, *un varón a medias*…"[1195]

[1191] Amigorena (1997: 167).
[1192] Marañón, *Obras Completas*, VII, 222.
[1193] "Entre nosotros, Pérez de Ayala dio la primera lanzada al fantasma" (*Obras Completas*, III, 79).
[1194] Marañón, *Obras Completas*, III, 77.
[1195] Marañón, *Obras Completas*, III, 78.

Don Juan es, para él, "el varón constantemente amado, y perdurablemente incapacitado para amar"[1196], y tratará de demostrarlo anotando algunas de las particularidades del tipo / personaje / mito. Varias (el tono de su voz, por ejemplo, o su constitución física, o su traje) no hay modo de saber si afectaron a mi don Juan. Otras sí.

3. Tenor

Marañón baraja de nuevo una de las posibles etimologías del apellido del Burlador para rebajar su celebrada hombría.

> "Y Tenorio: que quiere decir (...) a la vez el tenor, el hombre de la voz equívoca, cuyas notas vuelan como flechas envenenadas en la serenata nocturna.[1197] (...) En la ópera (...) entre las voces masculinas, el bajo corresponde al máximo varón, al hipervarón, pudiéramos decir; el barítono es el hombre de sexualidad equilibrada o normal; el tenor, el extremo opuesto de la cadena sexual, en sus confines con el sexo femenino. Pues bien: obsérvese que es siempre el tenor el que conmueve el corazón de las mujeres, el que tiene la historia tejida de lances amorosos."[1198]

4. El lindo

Examinando los retratos de donjuanes famosos, observando a los tenorios más vulgares con que se cruzó en su vida personal o profesional, y acordándose de los galanes que hicieron su papel en los teatros, el doctor Marañón concluye que "...la que podríamos llamar 'morfología hipergenital' tiene precisamente rasgos muy distantes de los cánones de la hermosura donjuanesca".[1199]

[1196] Marañón, *Obras Completas*, VII, 84.
[1197] Gregorio Marañón, <<Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda>>, en *Obras Completas*, VII, p. 222.
[1198] Marañón, *Obras Completas*, III, 89.
[1199] Marañón, *Obras Completas*, III, 88.

Casi a renglón seguido añade que "la belleza de don Juan, por lo común harto atildada, grácil y lampiña, no corresponde, pues, al instinto robusto que se le atribuye".[1200]

En fin, "el físico del genuino Don Juan confirma *su indecisa varonía*":

> "...Don Miguel de Mañara, considerado como uno de los modelos humanos del Burlador, aparece en su retrato, pintado por Murillo, como una linda doncella. Casanova (...) en el único retrato auténtico que conocemos de él, tiene la perfección y delicadeza de rasgos de una mujer. Y casi todos los donjuanes que hemos conocido estaban lejos de las normas enérgicas e hirsutas del prototipo del varón.
>
> La morfología que corresponde a los hombres dotados de una capacidad amorosa extraordinaria, es, por lo común, un tanto antiestética: talla reducida, piernas cortas, rasgos fisonómicos acusados, piel dura y muy provista de barba y vello. (...) El cuidado minucioso del vestido, y a veces la llamativa exageración de éste, acentúan todavía más *esta borrosidad de lo viril en la morfología donjuanesca*."[1201]

Y con eso termina el cuadro de un don Juan Tenorio afeminado.

5. Huérfano de hijos

Otra característica del Burlador, que lo coloca en "una posición equívoca, lejos del centro de la virilidad verdadera" es su *esterilidad*.[1202]

[1200] Marañón, *Obras Completas*, III, 89.
[1201] Marañón, *Obras Completas*, VII, 211.
[1202] Marañón, *Obras Completas*, III, 79.

El doctor hace ahora una pregunta retórica:

> "…la escasa virilidad de don Juan, ¿es puramente psicológica o alcanza también a su actividad sexual primaria? (…) Pérez de Ayala anotaba la observación sospechosa de que la fauna donjuanesca de la literatura, con tanto prodigar su supuesta masculinidad, rara vez dejaba en hijos de carne y hueso huellas tangibles de su poderío".[1203]

Marañón opondrá al Tenorio y al sultán, y abundará en lo mismo: "El harén, en su sentido más profundo, es tan sólo una oficina de paternidad; y *en Don Juan la preocupación paterna no existe*, y con frecuencia *es infecundo*."[1204]

6. Don Juan y el doctor

El doctor Marañón volvió "a exhumarlo ["el *problema* de Don Juan"] en [un] ensayo otoñal".[1205] Dieciséis años atrás ya había escrito la "historia clínica peculiar" del Tenorio.[1206] En esta ocasión quiso defenderse, y tituló uno de los apartados de su estudio <<Don Juan y yo>>. En él dice que, si dijo "algunas cosas duras" del personaje no fue porque alguna vez le hubiera "salpicado el polvo o el barro de las botas petulantes de Don Juan", y tampoco porque uno de estos conquistadores le hubiese quitado la novia. Menos todavía, dice, porque, pudiendo haber sido uno de ellos, hubiese renunciado a serlo. Simplemente le interesaba, "eso es todo": por "su prestigio de mito; por haber sido manantial de tantas creaciones literarias; por el mismo equívoco espejismo de su personalidad", y por la simpatía de los donjuanes que llegó a tratar.[1207] La apología resulta curiosa, y regresaré a ella.

[1203] Marañón, *Obras Completas*, III, 90.
[1204] Marañón, *Obras Completas*, VII, 217.
[1205] Marañón, *Obras Completas*, VII, 208.
[1206] Marañón, *Obras Completas*, III, 75.
[1207] Marañón, *Obras Completas*, VII, 207.

7. Otras interpelaciones

Ya hemos visto cómo, desde "una perspectiva psicoanalítica de género"[1208], otros han interpelado a don Juan (en el sentido althusseriano: "¡Eh, tú, donjuán!"). La "langosta de las mujeres" sale de sus análisis, una vez más, bastante encogido. Si él presumía de muy macho (y pensaba que lo era) resulta ser un amadamado. Asombrado por su madre tremenda, encuentra en cada mujer un sucedáneo de ella que nunca podrá colmarlo...Y no puede detenerse en ninguna, que su padre le va detrás con la hoz...

Demasiado enmadrado, o desmadrado con demasiada brusquedad, don Juan se convierte en un anormal, un depravado. Donjuanear es representar una parodia del eterno masculino. A las mujeres, cosificadas, puede ignorarlas, despreciarlas como personas. Dirigirá hacia ellas su deseo (inmediato y fugaz), nunca su amor.

8. El héroe del deseo

Horacio Amigorena apunta también las deficiencias e insuficiencias de su Don Juan, pero a la vez (como ser paradójico que es) lo entiende como héroe (superhéroe, antihéroe) del deseo:

> "Tiendo a creer que Don Juan es el sujeto de un mito del goce absoluto. De un goce que en el tiempo originario del mito no tuvo relación con la ley de la alianza y de la filiación. Vestigio del pasado, es desde entonces un fantasma de la sexualidad masculina, un fantasma sin duda originario.
>
> Don Juan (...) nombraría un lugar del inconsciente masculino en el que el deseo se complace con mujeres (...) objetos efímeros que no duran ni un día. El deseo las atrapa con voracidad."[1209]

[1208] Meler (2000: 160).
[1209] Amigorena (1997: 172 – 173).

A Amigorena, recordando al Padre de la Horda Primitiva, el que Freud imaginó en *Tótem y Tabú*, le ha parecido, Don Juan, hecho a Su Imagen y Semejanza.[1210] Sería el Tenorio aquel hombre primordial que, apartando a porrazos a sus rivales masculinos, podía disponer a placer de todas las mujeres de la tribu, o sea, del mundo. Él fue anterior a la Ley, a la ley que prohibía el incesto, a la ley que ordenaba las alianzas. Sus hijos lo mataron, y luego lo devoraron, y, para que no se repitiese aquel crimen horrible, fabricaron la Ley y se sometieron a ella. Sin embargo, todos sueñan secretamente que son aquel miramamolín del principio de los tiempos, y que tienen su serrallo lleno, y que ningún otro hombre se lo disputa. Don Juan encarna ese sueño pringoso, intolerable.

Don Juan es, entonces, no un loco, sino el héroe de este recuerdo alucinatorio. Es, desde luego, un forajido, y su acto ("acto" político, "acto" dramático) es (lo sepa o no él) revolucionario. Don Juan es lo contrario del héroe soteriológico (el que trae la Medicina, o el Salvador). Él viene, como el Cristo, a dar escándalo. Pero el trabajo lo enferma, lo desgracia.

> "Durante el barroco, dos grandes sistemas de reglas rigen el funcionamiento de los sexos en la sociedad: la ley de la alianza y el orden de los deseos, que en el siglo XVII es el ámbito de la culpa y del pecado, del exceso y de la transgresión."[1211]

Cita Amigorena a Michel Foucault:

> "La existencia de Don Juan surge en su frontera común y los invierte. Bajo el gran infractor de las reglas de la alianza – ladrón de mujeres, seductor de vírgenes, vergüenza de las familias e insulto a los maridos y a los padres—se oculta otro personaje: el que está atravesado, a pesar suyo, por la sombría locura del sexo. Bajo el libertino, el perverso. Rompe deliberadamente la ley pero al mismo tiempo algo semejante a una naturaleza desviada lo lleva muy lejos de toda naturaleza."[1212]

[1210] Amigorena (1997: 164).
[1211] Amigorena (1997: 174 – 175).
[1212] Michel Foucault, *La volonté de savoir*, París, Gallimard, 1976. Citado en Amigorena (1997: 174 – 175).

Es, don Juan, un monstruo, y, como tal, debe ser destruido, anulado:

> "...un hombre malo que amenaza con disolver el tejido de los vínculos y de las alianzas que garantiza la reproducción del cuerpo social. El hombre malo ha de ser rechazado por el teatro del mundo."[1213]

Don Juan sirve de ejemplo. Huele a chamusquina, y el espectador se hace cruces. Con tal de conjurar el peligro de sus demasías, su autor lo condenó al infierno.

La Ley sólo soporta el deseo domesticado, encauzado hacia la reproducción, hacia la repetición del triángulo edípico, del drama familiar.[1214] Y el psicoanálisis, transformando al que parecía ir tan sobrado en un inútil baldado, impedido para el amor, al campeón del deseo en su paciente, ¿no está haciendo la policía de la república, guardando su buen orden y funcionamiento, encargándose, como hacía la señora Darling con sus hijitos, de la limpieza y aseo de nuestras psiques?

[1213] Amigorena (1997: 175).
[1214] González de Chávez Fernández, 1998.

x. En fin

Hemos visto a don Juan burlando mujeres, jugador, muchacho, viviendo a cuenta de sus mayores (de su padre, Tenorio el Viejo, de su tío, del Rey). Mal caballero, mentirá siempre, y sólo cumplirá al final, huésped puntual del espíritu de don Gonzalo de Ulloa, para hurtarse, en la muerte, a su mayoría de edad, que habría alcanzado, inevitablemente, con su matrimonio, en cuyas vísperas se hallaba.

Adonis esquiva a Venus. Jesús predicó un amor espiritual, de capón. Peter Pan sólo se casó, en una boda de hadas, con Maimie, la primera Wendy, en los Jardines de Kensington. Aún besará a Wendy en otro relato, pero en sus últimas historias nadie lo toca. Sólo echa de menos (pero a la vez huye de ella) a su madre, buscándola en Wendy, o en la madre de Wendy. Don Quijote amó a su manera a Dulcinea, y deseó (y resistió, si es que su resistencia no fue puro teatro) a aquellas "doncellas de catorce o quince años" que lo visitaban. Alonso Quijano se murió desenamorado. El Cid Mozo temió, odió y tuvo asco de la mujer: en el cantar evitó a su esposa reciente, Jimena, y chuleó a la Saboyana; en los romances ladraba, haciendo ademán de violar a Jimena. De los seis, sólo don Juan fornica, pero sus montas son nerviosas, desangeladas, que no sabe amar.

Ninguno de los "chicos" (Adonis, Peter Pan, el Cid mozo, don Juan, don Quijote, Jesús) que aquí me entretienen es un hombre completo, un varón perfecto. De hecho, eso es justo lo que no pueden, o no les viene en gana, ser. Don Juan no pasa de bisoño y bozal, demasiado nuevo en el arte y ejercicio de la vida y, muy en particular, del amor. Don Juan es (y aquí nos acordamos de Peter Pan, "pobre pequeño mitad y mitad") "*un pobre medio-hombre*".[1215]

[1215] Marañón, *Obras Completas*, III, 79.

Quijada, o Quejana, o Quesana, (o don Quijote)

"…quien está en el infierno nunca sale dél, ni puede" (I, 25).

I. "¡Pobre pequeño mitad y mitad!"[1216]

[1216] "Poor little half-and-half!": Se lo dice Salomón, el rey mago de los Jardines de Kensington, a Peter Pan, (J. M. Barrie, *Peter Pan in Kensington Gardens*, cap. 2), y vale para Alonso Quijano el Bueno, o don Quijote de la Mancha.

"…Habéis de saber que ese don Quijote que decís es el mayor amigo que en este mundo tengo, y tanto, que podré decir que le tengo en lugar de mi misma persona" (II, 14). Estas palabras las pone Cide Hamete Benengeli en boca de don Quijote, refiriéndose al "hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos [que] campea debajo del nombre del *Caballero de la Triste Figura*", aquél que le dibuja el Caballero del Bosque. En lo profundo lo dice, digo, Alonso Quijano. De su amigo imaginario. De su otroyó. Del héroe de su deseo. De su yo abyecto. De su doble inquietante (*unheimlich*).

Elisabeth Bronfen, en *Over her dead body (Death, femininity and the aesthetic)*, habla de lo que Freud llamaba, en un ensayo de 1919, *das Unheimliche* (lo traducen, al inglés, como *the Uncanny*, y al castellano como *lo siniestro*:

> "Las oposiciones semánticas se derrumban y emerge un momento de ambivalencia que provoca una vacilación intelectual (*Unsicherheit*). Se trata de *una situación indecisa en la que se han desplazado los marcos y márgenes que antes eran fijos*, de ahí que lo inquietante también se refiera a momentos en los cuales *no podemos saber con seguridad* si algo está animado (vivo) o inanimado (muerto), *si algo es real o imaginado, único, original, o una repetición, una copia.* (…) Puesto que lo inquietante, en cierto modo, siempre implica la cuestión de visibilidad / invisibilidad, presencia / ausencia, y el temor a la ceguera sustituye, tanto en el mito cultural como en el repertorio imaginario occidentales, a la angustia de castración, lo inquietante siempre llevará cosidas ansiedades de fragmentación, de desbaratamiento o de destrucción de cualquier sentido informado narcisísticamente de estabilidad personal, de integridad corporal, de individualidad inmortal. Freud localiza la fuente principal de la experiencia de lo inquietante en *la compulsión a repetir, a re-presentar, a doblar, a suplementar; en la recurrencia o en el re-establecimiento de la similaridad, en un retorno a lo familiar que ha sido reprimido.*
>
> (…)

> Como *la zona fronteriza, borrosa*, más significativa *que habita lo inquietante es aquélla que se sitúa entre lo real y la fantasía*, Freud ve analogías en la creencia animista, que se da en las culturas primitivas, en un pensamiento omnipotente, así como en *la valoración narcisista no restringida que hace el niño de los procesos psíquicos respecto a la realidad material*, gesto que es repetido en la neurosis del adulto como *una defensa contra los manifiestos constreñimientos y prohibiciones de lo simbólico y de lo real*."[1217]

Elisabeth Bronfen señala entonces cómo, para Freud, "las imágenes más comunes de lo inquietante son el 'Doppelgänger' y 'el muerto que regresa'", y entiende que el doble apunta a lo que nos falta, y a lo que nos hace pedazos.[1218] *Das Unheimliche*: lo que nos extraña, lo que nos saca de nosotros mismos, lo que asoma desde el otro lado de las cosas y viene a desasosegarnos. Por todo eso hago yo a don Quijote el "doble inquietante" de Alonso Quijano el Bueno, su máscara, su fantasma, igual que lo son Peter Pan de J. M. Barrie (y de Garfio), el Cristo de aquel Jesús Nazareno.

Alonso Quijano el Bueno y don Quijote de la Mancha forman una dualidad: son dos personas[1219] distintas en un solo ser verdadero. Aquel Quijada, o Quejana, o Quesada (I, 1) "no conteniéndose en los límites de la hidalguía, se ha puesto *don* y se ha arremetido a caballero, con cuatro cepas y dos yugadas de tierra y con un trapo atrás y otro adelante" (II, 2). En ésta *la carne se hizo Verbo*. Aquí el que estaba en sus cabales se chaló, el que era de verdad pasó a ser personaje, el bueno apuntó a santo, el hombre se volvió caballero ideal.

[1217] Bronfen (1996: 113).
[1218] Bronfen (1996: 113 – 114).
[1219] Persona teológica, y persona teatral (otra vez la máscara).

II. Alonso Quijano, bueno y no

*

¿Cómo llenaba los días, o los vaciaba, Alonso Quijano?

> "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino." (I, 1)

Cervantes cuenta primero, porque pasaban la probanza de hidalguía de su manchego (pero poniendo cuidado en pintarlos, también, de modo que digan de su ruina), el palo, el escudo, el macho, el perro. Después hace relación de su régimen de comidas y de la ropa de su armario, distinguiendo qué cenaba y qué vestía según fueran días de feria o de más guardar. Sigue: "Tenía en su casa...": el ama, la sobrina y el mozo de campo y plaza rematan este índice de sus riquezas.

Era "gran madrugador" (I, 1). Madrugar es virtud que recomienda el refranero. "Levantarse temprano es la primera ley del cristiano." "Enriquece y sana el levantarse muy de mañana." Si madrugas, aumentas, prosperas, coges la anguila, encuentras un costal, andas en buena mula. Con eso se mantenía Alonso Quijano católico y como una manzana, y medraba.

Y era también "amigo de la caza" (I, 1).

> "Mañoso debe el rey ser et sabidor de otras cosas que se tornan en sabor et en alegría para poder mejor sofrir los grandes trabajos et pesares quando los hobiere (…) Et para esto una de las cosas que fallaron los antiguos que mas tiene pro es la caza, de qual manera quier que sea; ca ella ayuda mucho á menguar los pensamientos et la saña (…) et (…) da salud, ca el trabajo que en ella toma, si es con mesura, face comer et dormir bien, que es la mayor parte de la vida del home…"
>
> (Alfonso X el Sabio, Partida II, Título V, Ley XXª)

Lo supo el Rey Sabio: la caza purga las pasiones, fortalece, devuelve el apetito y el sueño.

Éste es todavía Alonso Quijano. Hijo de algo. Cincuentón, soltero, tío, señor de lo suyo, que no era mucho, aunque bastaba. Cuerdo. Y tenido, por sus costumbres, pues no hacía ni más ni menos que cuanto le cumplía hacer, por *bueno* (II, 74).

*

Y era "de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro…" (I, 1) Si siguió las teorías médicas de la época (las que se exponían, por ejemplo, en el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, que debió de conocer, o en la *Anatomía de la Melancolía* de Robert Burton) Cervantes esbozó con esto un *tipo*, bosquejó un *humor* que luego desarrolló, el del colérico que tirará a melancólico.[1220]

[1220] Ver Vicente Gaos, en la nota a *enjuto de rostro* de su edición, y E. C. Riley, *Introducción al 'Quijote'*. Don Quijote de la Mancha, tanto en la primera como en la segunda parte, es titulado "ingenioso". Vicente Gaos (1987: 3 – 7) analiza el término en <<El título de la obra>>, en el Apéndice a su edición del *Quijote*. En el Prólogo a la 1ª Parte es "un hijo" (o hijastro) de Cervantes "seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno". Decía y hacía "disparates" (I, 5, 43, II, 2, etc.), tenía prontos coléricos (I, 7, 21, 24, 45, 52) o furiosos (I, 23), y "venía a perder los estribos" (I, 49). Y, con las derrotas y desilusiones, se lo fue comiendo una melancolía que lo terminaría. La padece después de la vergonzosa desventura de los mazos de batán (I, 20 y 21); imita la de Amadís en su penitencia en Sierra Morena (I, 26); se la contagia, junto con su tristeza, a Rocinante, cuando lo devuelven a su pueblo metido en una jaula (I, 49); ya se hace "profunda" en la Segunda Parte, donde, desde que le desgracian a Dulcinea, "el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos" (II, 10) y "todo es artificio y traza" (II, 16); atacado por una gatada lo encuentran "mohíno y malencólico" (II, 48); y al final (II, 74) ven cómo, viéndose vencido, "melancolías y desabrimientos le acababan".

*

> --¡Ay desdichada de mí –dijo la sobrina--, que también mi señor es poeta! Todo lo sabe, todo lo alcanza; yo apostaré que si quisiera ser albañil, que supiera fabricar una casa como una jaula.
>
> --Yo te prometo, sobrina –respondió don Quijote--, que *si estos pensamientos caballerescos no me llevasen tras sí todos los sentidos*, que no habría cosa que yo no hiciese, ni curiosidad que no saliese de mis manos, especialmente jaulas y palillos de dientes... (II, 6)

He aquí a Alonso Quijano pronosticado. De no haberse vuelto caballero andante novelesco, tal vez habría acabado adelgazando su tedio haciendo jaulas y palillos de dientes.

*

¿Qué sujetaba a Alonso Quijano a su casa? A su casa, digo, o sea, a su Casa, a su vida ordinaria, a su mediano apellido... Su sobrina, que dependía de él. Y el ama, su Pepito Grillo, ama que fue *de leche* de la niña y era ahora su ama *seca*, y ama también *de llaves*, "a cuyo cargo está el gobierno y cuidado" (*Aut.*) de su hogar de hombre soltero. Ellas representaban además todo lo que le faltaba para entenderse a sí mismo como un varón completo, hacían pobremente las veces de la mujer y la hija que no tenía.

*

Pero sobre todo tenía (o se contaba) Alonso Quijano una historia de amor. Y era que…

> "…en un lugar cerca del suyo había *una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo*…" (I, 1)

Más adelante, hecho ya don Quijote, pero acordándose del Alonso Quijano que llevaba dentro, dirá más:

> --…a lo que yo me sé acordar, Dulcinea no sabe escribir ni leer, y en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía, porque *mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin estenderse a más que a un honesto mirar. Y aun esto tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destos*

> *ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces, y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba*: tal es el recato y encerramiento con que sus padres Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales la han criado… (I, 25)

Luego Cervantes corrige adrede, para acomodarlo a la trama de la Segunda Parte, la naturaleza del amor de Alonso Quijano:

> --Tú me harás desesperar, Sancho (...) Ven acá, hereje: ¿no te he dicho mil veces que *en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea*, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, *y* que *sólo estoy enamorado de oídas*...?
>
> --Ahora lo oigo –respondió Sancho…
>
> (II, 9)

*

Fueron los vapores de aquel amor rancio, que se echaba a perder con su timidez invencible, los que marearon a Alonso Quijano.

> "Hay amores que no pueden romper el vaso que los contiene y se derraman hacia adentro, y los hay inconfesables, a los que el destino formidable oprime y constriñe en el nido en que brotaron; el exceso mismo de aquéllos los cuaja y los encierra; la tremenda fatalidad de éstos los sublima y engrandece. Y presos allí, avergonzándose y ocultándose a sí mismos, empeñándose por anonadarse, bregando por morir, pues no pueden florecer a la luz del día y a la vista de todos, y menos fructificar, se hacen pasión de gloria y de inmortalidad y de heroísmo."[1221]

*

En *El Quijote como juego*, Gonzalo Torrente Ballester juzgó que casaba muy bien con Alonso Quijano el término "*deviance*", dicho de quienes se apartan del mundo que les ha correspondido.[1222]

[1221] Unamuno (1952: 64).
[1222] Torrente Ballester (1975: 34).

Alonso Quijano "se desvía" primero mediante la lectura exagerada de libros de caballería. Vivía así el pobre hidalgo "vidas ajenas, porque (…) la enajenación, salir de uno mismo, es el único remedio contra el aburrimiento. Si la gente lee es por eso."[1223] Riman, es cierto, lectura y locura. Escogiendo, además, ese género, el más maravilloso que halló a mano, el más irreal, facilitaba su fuga. Fue, ya, el primer aspecto que asumió su demencia.

> "Es, pues, de saber, que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año), se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos..." (I, 1)

Ya está Alonso Quijano distraído de los placeres que le cabían ("el ejercicio de la caza") y de sus obligaciones ("la administración de su hacienda"). Ya no está bueno. Ya no puede ser "el bueno".

> "…él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el celebro de manera, que vino a perder el juicio." (I, 1)

En esto yerra el tiro el autor. No es, me parece, que aquellas lecturas alterasen a Alonso Quijano. Alonso Quijano se mete en esos libros precisamente porque está desquiciado, o desquiciándose.

*

A algunos tarados les basta con quedarse, como lectores, en esos romances, esos mundos novelados. A lo más que se atreven, (y también Alonso Quijano estuvo a pique de hacerlo), es a escribir otros. Pero el manchego estaba demasiado enfermo. Necesitaba irse más allá, pasar al otro lado:

[1223] Torrente Ballester (1975: 48).

> "Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros. (…) En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció convenible y necesario, *así para el aumento de su honra como para el servicio de su república*, hacerse caballero andante." (I, 1)

Limpió "unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón". Con eso reclamaba una herencia olvidada. Dio luego, como nuevo Adán, nuevo nombre a su rocín, se puso otro a sí mismo, con don y todo, y escogió para dama suya a una chica del Toboso con la que había soñado a menudo (I, 1).

Tomando aquellas armas remontaba dos saltos del río de sus generaciones, hasta colocarse en la remota "de sus bisabuelos". Rebautizándose como don Quijote se quitaba de su apellido, el cual, encima, era dudoso, Quijada, o Quejana, o Quesada (I, 1). Los dos gestos sirven para evitar a su padre. Es que don Quijote querrá ser hijo de sus obras.

*

¿Por qué quiso Alonso Quijano transformarse en don Quijote de la Mancha? Peter Pan, como Adonis, como el Cid mozo, como don Juan Tenorio, son chicos que no pueden, o no quieren, crecer. "Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años" (I, 1). En la Segunda Parte (6) su sobrina le llama "viejo (…) enfermo (…) por la edad agobiado". No era ya ningún muchacho. "Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte…" (I, 1). Pero no tenía, como tocaba, mujer ni hijos. *Alonso Quijano, rozando la cincuentena, no ha podido, no ha sabido "crecer"*. Poniéndose el nombre de don Quijote, en su calidad nueva de caballero andante, Alonso Quijano buscó "crecer". Veremos que *tampoco don Quijote podrá, sabrá, querrá "crecer"*.

*

> "…y así, sin dar parte a persona alguna de su intención, y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio (...) por la puerta falsa de un corral salió al campo..." (I, 2)

No, no. Como explica el ama, sin saber muy bien, acaso, lo que se dice (pero se lo ha dictado su fantástico autor), su señor "*no se sale sino por la puerta de su locura*" (II, 7).

III. Don Quijote de la Mancha

--…Y así debe de ser mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla.

--Eso no –respondió Sansón--, *porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella…*

(II, 3)

"*Lejos, sola en la abierta llanada manchega la larga figura de Don Quijote se encorva como un signo de interrogación…*"[1224]

[1224] Ortega y Gasset (1960: 75).

1. Preámbulo (antes de echar a andar al caballero)

*

"*Todo sueño trata del soñador mismo.*"[1225]

Iluminado, alucinado, Alonso Quijano se sueña don Quijote de la Mancha. Pero los fantasmas que agobiaban al pobre hidalgo seguirán visitando al caballero.

Haciéndose don Quijote de la Mancha, Alonso Quijano decía su "adiós a todo eso"[1226]: aquélla que había llevado no le parecía vida suficiente (por eso procurará, en su vida nueva, el "aumento de *su* honra") y su reino tampoco era de este mundo (por eso sale a servir a "*su* república"). Para ello se inventará a sí mismo en otro mundo, un "bravo nuevo mundo"[1227] que creará a propósito, nombrándolo de nuevo, mirándolo con ojos de iluso, ilusionados. Ése es el género de locura que debe admirarnos, la locura del héroe, casi del cristo. Unamuno (*Vida de don Quijote y Sancho*), Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*) o E. C. Riley (*Introducción al Quijote*) ya han cantado al don Quijote fanático, utópico, libre y libertador, campeón de la voluntad, enemigo del yo que heredamos y de la circunstancia que soportamos.

Por debajo de esta "extraña locura", en su meollo, aportándole su sustancia, veo su carencia. He ahí lo que echa a andar, y da cuerda, a don Quijote: lo que no alcanzó Alonso Quijano. El hidalgo ni había crecido ni se había multiplicado, ni se había hecho, desde luego, una sola carne con ninguna mujer, desobedeciendo los primeros mandamientos divinos y las leyes y costumbres más antiguas y fuertes de los hombres.

[1225] Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, citado en Riley (2000: 175).
[1226] Por el libro de Robert Graves, *Goodbye to all that*, lo digo.
[1227] No el que imagina (muy equivocada) Miranda (V, 183) al ver la junta de cortesanos que han arribado a su isla mágica, sino el que había soñado con fabricar Próspero en *La Tempestad* de William Shakespeare.

Alonso Quijano no aguantaba más ese peso. Imaginó a don Quijote. Y don Quijote, con la invención de Dulcinea, sustituyendo a Aldonza Lorenzo por una dama fingida, ideal, de mentirijillas, protege su castidad, su soledad (garantía de su libertad). Y disculpa su pasado encogimiento delante de Aldonza Lorenza, su apocado cortejo.

*

"*Yo sé quién soy.*" (I, 5)

"*Si puedo sentirme o no, yo me lo sé.*" (II, 1)

Don Quijote, ¿supo quién era? ¿Podía sentirse? Es decir, ¿conocía su pasión? ¿Se acordaba de Alonso Quijano? Desde luego. Lo desasosegaban los mismos miedos de quien lo soñaba. De todos modos don Quijote no está seguro. Está confundido, atarantado. Cogido entre su vocación castísima, de amante platónico, casi místico, y fantasías de varón pleno (o sea, fecundo) cuyo argumento ha escrito y prescrito la poderosa cultura que lo aprieta. Don Quijote querrá y no casarse, empezar su casa. A eso vamos.

2. Maneras de amor de don Quijote

2. a. Prólogo

> "Es visión del pasado lo que nos empuja a la conquista del porvenir: con madera de recuerdos armamos las esperanzas."[1228]

> "La invención de Dulcinea ¿hay que atribuírsela a don Quijote o a Alonso Quijano? ¿O bien a éste actuando desde aquél? ¡Cuidado que es grave la cuestión…!"[1229]

Alonso Quijano amó, y no supo ganar, a Aldonza Lorenzo. Transfigurado el señorito pueblerino en don Quijote de la Mancha, y para que encajase en su nuevo universo de cuento, tuvo que cambiar también a su chica, y la llamó Dulcinea del Toboso. Pero don Quijote es aún Alonso Quijano, y donde cojeaba uno renqueará el otro.

Voy a historiar el ministerio amoroso de don Quijote. Iremos viendo despacio las mudanzas de su baile con Dulcinea.

2. b. Anafrodita

Se dice del que no es discípulo de doña Venus, porque no puede seguirla, o porque no le da la gana.

2. c. "…no soy de los enamorados viciosos…"

*

En el Prólogo a la Primera Parte se anuncia "...la historia del famoso don Quijote de la Mancha, de quien hay opinión por todos los habitadores del distrito del campo de Montiel que *fue el más casto enamorado* y el más valiente caballero..."

[1228] Unamuno (1952: 54).
[1229] Torrente Ballester (1975: 71).

Es lo primero lo primero que leemos de él. Y fíjate que, con ir juntas, Cervantes ha antepuesto su cualidad de "casto enamorado", que es la que me importa aquí, a la otra de "valiente" y "caballero".

*

Delante de doña Rodriguez E. C. Riley ve a don Quijote como "un virginal Galahad" a lo ridículo.[1230] Sólo que don Quijote, que curiosamente nunca se acuerda de éste, el caballero más puro, no busca otro Grial que el amor de Dulcinea. Pero ¿qué "manera de amor" (I, 31)?

> --…*mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin estenderse a más que a un honesto mirar.* (I, 25)

> --…*yo soy enamorado, no más de porque es forzoso que los caballeros andantes lo sean; y siéndolo, no soy de los enamorados viciosos, sino de los platónicos continentes.* (II, 32)

Enrique Moreno Báez (1973: 238), mirando en la *Galatea* (I), hace derivar del Neoplatonismo…

> "la creencia de (…) que el amor desinteresado, que no aspira a gozar de la persona amada, es de más quilates, como lo es el que se tiene a Dios por ser quien es y sin temor de pena ni esperanza de gloria (…) y que hay tres clases de amor, el amor honesto, que 'ha de ser limpio, sencillo, puro y divino, y que sólo en Dios para y sosiega', el amor útil (…) y el 'amor deleitable', nacido del 'deseo de perpetuarnos en nuestros hijos', del que a su vez surge el de 'gozar la belleza viva corporal', que templado por la razón y santificado por el matrimonio, 'debajo del cual el varón y la hembra los más de los gustos y contentos amorosos naturales le[s] son lícitos y debidos', tampoco debe vituperarse…"[1231]

[1230] Riley (2000: 162).
[1231] Moreno Báez (1973: 238).

El amor desinteresado , como el honesto, "sólo en Dios para y sosiega". A éste dice dedicarse don Quijote. Pero ¿qué sucede si, como nuestro caballero, lo pones en dama? Aunque sea señora ideal (y ésta no es sino máscara de una mujer de carne y hueso) ni para ni sosiega. Rebosa. Te enciende. Te apaga.

Como indican J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley don Quijote sigue, cambiando de objeto, la "doctrina mística del amor puro"[1232]:

> --…Porque has de saber que *en este nuestro estilo de caballería* es gran honra tener una dama muchos caballeros andantes que la sirvan, *sin que se estiendan más sus pensamientos que a servilla por sólo ser ella quien es, sin esperar otro premio de sus muchos y buenos deseos sino que ella se contente de acetarlos por sus caballeros.*
>
> --*Con esa manera de amor* –dijo Sancho—*he oído yo predicar que se ha de amar a Nuestro Señor*, por sí solo….
>
> (I, 31)

*

Aún hallamos otra apología de la pureza (en este caso femenina) en el cuento de Marcela (I, 14), que es típico de virgen montesina, de serrana, de Diana selvática. Marcela, soltera empecinada, tira al monte, cimarrona. Allí, "en público" y "al descubierto", hiere con su frialdad a muchos que la siguen y mata a Grisóstomo, su emperrado mayor. La cabezona castidad de "la endiablada moza" le gana el odio de los hombres. Cuando la reciben llamándola "fiero basilisco destas montañas" ella reitera su vocación.

> --No vengo (...) a ninguna cosa de las que has dicho (...) sino *a volver por mí misma* y a dar a entender… (...) Pues si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y alma más adornan y hermosean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquel que por sólo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda? *Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos* (...) *Fuego soy apartado y espada puesta lejos* (...)

[1232] Avalle Arce y Riley (1973: 23).

> Yo, como sabéis, tengo riquezas propias y no codicio las ajenas. *Tengo libre condición y no gusto de sujetarme*; ni quiero ni aborrezco a nadie. No engaño a éste, ni solicito aquél; ni burlo con uno, ni me entretengo con el otro (...) La conversación honesta de las zagalas destas aldeas y el cuidado de mis cabras me entretiene. Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera.
>
> (I, 14)

Sólo don Quijote defiende la buscada libertad de Marcela.

"Alter ego" de don Quijote, Marcela le proporciona además tema para su siguiente locura, cuando, vencido, decida hacerse, mientras no pueda ejercer de caballero andante, pastor.

2. d. Dulcinea como pretexto

> "Todavía es posible proponer para *Dulcinea una nueva misión: la de servir a don Quijote de pretexto* para rechazar a las mujeres que, según él piensa, se le ofrecen: por lo pronto, Altisidora y Maritornes."[1233]

Don Quijote empieza con Aldonza Lorenzo, con la cual no había podido tener nada antes, cuando era Quijada o como se llamase, muy presente en su memoria, y buscándola (y evitándola) en Dulcinea. En el curso de sus andanzas se le cruzan varias mujeres que pondrán en aprietos su castimonia. Lo sacarán de ellos el recuerdo de Aldonza, junto con la idea de Dulcinea.

En su primera salida, y en su primera venta, las dos mozas de partido lo desnudan (por poco), le llevan la comida a la boca con los dedos, le ciñen la espada, le calzan la espuela... En su segunda salida, y en su segunda venta, la hija del ventero le quita la ropa (no se dice, pero ¿cómo si no va a sanarle las moraduras?), le cura las heridas que le han hecho los yegüeros galicianos, lo emplasta "de arriba abajo", lo acuesta... Don Quijote confunde a la Maritornes, que acudía, puntualísima, a su "concierto" con el arriero, con la hija del

[1233] Torrente Ballester (1975: 76).

"castellano", y, tiritando, le explica que no puede, que no puede, hasta que interrumpe sus disculpas un gigante cienmanos, esclavo de un moro mágico.

Su fantasía, que él traía muy bien aprendida de la lectura enfebrecida de los libros de caballerías, y que ahora ratificaba su pasada aventura en el castillo encantado, dice que don Quijote, después de llevar a cabo las faenas de rigor, se casará, con el sí o a pesar del no de su padre, con una princesa, y a la muerte de su suegro será rey. Sólo aquí olvida el Manchego a su señora Dulcinea.

Se verá otra vez en la venta que es el desierto de sus tentaciones, y no quiere entrar, por ahorrarse peligros, pero la misma hija del "castellano", que sabe dónde le aprieta el zapato, lo tienta por bromear un rato...

En su tercera salida le saldrá otra diabla, que lo acompañará, como familiar, incordiándolo, buscando metérselo en su huerto. Todo es cuento. Sus cosas andan escritas, y en boca de todos, y dando mucho que reír. Los duques, que son sus anfitriones, que han sido sus lectores, arman muchos de los capítulos de la segunda parte de su historia. Arreada por ellos, una criada suya, apodándose Altisidora, se fingirá emborricada con el flaco caballero. Otra vez la mosca, otra hija de castellanos, como la de sus anteriores aventuras, como la de su sueño...

Estirando aún la broma, dos amigas algo bordes de la duquesa dejarán a don Quijote muy mareado con un baile.

Sudará sus últimos sudores delante de una dueña, aquella doña Rodríguez.

Vamos poco a poco.

2. d. 1. La hija del ventero o castellano

Don Quijote y Sancho llegan rotos a la segunda venta de su novela (I, 16). Allí se portó la mujer del ventero,

> "y *hizo que una hija suya, doncella, muchacha y de muy buen parecer, la ayudase a curar a su huésped* (…) *y las dos hicieron una muy mala cama a don Quijote* en un camaranchón (...) En esta maldita cama se acostó don Quijote, y luego *la ventera y su hija le emplastaron de arriba abajo, alumbrándoles Maritornes.*"

Con el caballero compartían cuarto Sancho y un arriero. Éste había "concertado" con Maritornes, la alegre moza asturiana que "servía en la venta (…) ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana…"

> "…que aquella noche se refocilarían juntos, y ella le había dado su palabra de que, en estando sosegados los huéspedes y durmiendo sus amos, le iría a buscar y satisfacerle el gusto en cuanto le mandase (...) *él se imaginó* haber llegado a un famoso castillo (...) y *que la hija del ventero lo era del señor del castillo, la cual, vencida de su gentileza, se había enamorado dél y prometido que aquella noche, a furto de sus padres, vendría a yacer con él una buena pieza*; y teniendo *toda esta quimera, que él se había fabricado*, por firme y valedera, *se comenzó a acuitar y a pensar en el peligroso trance en que se había de ver, y propuso en su corazón de no cometer alevosía a su señora Dulcinea del Toboso, aunque la mesma reina Ginebra con su dama Quintañona se le pusiesen delante.*
>
> Pensando, pues, en estos disparates, se llegó el tiempo y la hora –que para él fue menguada—de la venida de la asturiana, la cual, en camisa y descalza, cogidos los cabellos en una albanega de fustán, con tácitos y atentados pasos, entró en el aposento donde los tres alojaban, en busca del harriero. Pero apenas llegó a la puerta, cuando don Quijote la sintió, y, sentándose en la cama a pesar de sus bizmas y con dolor de sus costillas, tendió los brazos para recebir a su fermosa doncella. La asturiana, que, toda recogida y callando, iba con las manos delante, buscando a su querido, topó con los brazos de don Quijote, el cual la asió fuertemente de una muñeca, y tirándola hacia sí, sin que ella osase hablar palabra, la hizo sentar sobre la cama. Tentóle luego la camisa, y aunque ella era de harpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio, pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia (...) Y el aliento, que sin duda alguna olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el mal ferido caballero (...) Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto, ni el aliento, ni otras cosas que traía en sí la buena doncella, no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera harriero; antes

> le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura. Y teniéndola bien asida, con voz amorosa y baja le comenzó a decir:
>
> --*Quisiera hallarme en términos*, fermosa y alta señora, *de poder pagar tamaña merced* como la que con la vista de vuestra gran fermosura me habedes fecho; *pero ha querido la fortuna, que no se cansa de perseguir a los buenos, ponerme en este lecho, donde yago tan molido y quebrantado, que aunque de mi voluntad quisiera satisfacer a la vuestra, fuera imposible. Y más, que se añade a esta imposibilidad otra mayor, que es la prometida fe que tengo dada a la simpar Dulcinea del Toboso, única señora de mis más escondidos pensamientos; que si esto no hubiera de por medio, no fuera yo tan sandio caballero que dejara pasar en blanco la venturosa ocasión...*
>
> (I, 16)

En esto lo interrumpió el arriero, y vinieron los golpes, las voces, el ruido, la confusión...Al otro día don Quijote se lo contaba a su escudero:

> --...has de saber que esta noche me ha sucedido una de las más estrañas aventuras (...) poco ha que a mí vino la hija del señor deste castillo (...) un gigante (...) me molió (...) Por donde conjeturo que *el tesoro de la fermosura desta doncella le debe de guardar algún encantado moro, y no debe de ser para mí.*
>
> (I, 17)

¡Pobre don Quijote! Al soltero cincuentón no lo había tocado antes ninguna mujer, y ahora esta hija del castellano le curaba despacito las magulladuras que traía, untándolo "de arriba abajo" con medicamentos, y lo metía en la cama. ¿Cómo no soñarla? Y, cuando se cuela en su fantasía la Maritornes, ¿no va a confundirlas? Pero en su ligera duermevela don Quijote no alcanza a sacudirse sus aprensiones, así que lo frenan a un tiempo el apaleamiento reciente, la timidez y el amor seguro que le tiene a Dulcinea (dama que, como es fantasmal, no puede inquietarlo). Encima, por si vacila, un gigante, enviado por ese moro brujo que guarda a la niña, lo termina de despertar a tortazos.

2. d. 2. Fantasía

¿Qué cuento se cuenta don Quijote? ¿Dentro de qué sueño se sueña? ¿Cuál es el argumento de la comedia que anhela representar? Parece inspirado en lo que (no) hubo con Maritornes. Curiosamente, no sale Dulcinea, y tampoco Aldonza. Dice así. Llegará, famoso, a un palacio, y el rey lo recibirá muy bien, tanto que…

> --…le llevará por la mano al aposento de la señora reina, adonde el caballero la hallará con la infanta su hija, que ha de ser una de las más fermosas y acabadas doncellas (...) Sucederá tras esto, luego en continente, que ella ponga los ojos en el caballero, y él en los della, y cada uno parezca a otro cosa más divina que humana (...) y con gran cuita en sus corazones, por no saber cómo se han de fablar para descubrir sus ansias y sentimientos. Desde allí le llevarán sin duda a algún cuarto del palacio, ricamente aderezado, donde, habiéndole quitado las armas, le traerán un rico manto de escarlata con que se cubra, y si bien pareció armado, tan bien y mejor ha de parecer en farseto. Venida la noche, cenará con el rey, reina e infanta, donde nunca quitará los ojos della, mirándola a furto de los circunstantes, y ella hará lo mesmo con la mesma sagacidad, porque, como tengo dicho, es muy discreta doncella. Levantarse han las tablas, y entrará a deshora por la puerta de la sala un feo y pequeño enano, con una fermosa dueña que, entre dos gigantes, detrás del enano viene, con cierta aventura hecha por un antiquísimo sabio, que el que la acabare será tenido por el mejor caballero del mundo. Mandará luego el rey que todos los que están presentes la prueben, y ninguno le dará fin y cima sino el caballero huésped (...) de lo cual quedará contentísima la infanta, y se tendrá por contenta y pagada además por haber puesto y colocado sus pensamientos en tan alta parte. Y lo bueno es que este rey (...) tiene una muy reñida guerra con otro (...) y el caballero huésped le pide (...) licencia para ir a servirle (...) Darásela el rey de muy buen talante, y el caballero le besará cortésmente las manos (...) Y aquella noche se despedirá de su señora la infanta por las rejas de un jardín, que cae en el aposento donde ella duerme, por las cuales ya otras muchas veces la había fablado siendo medianera y sabidora de todo una doncella de quien la infanta mucho se fiaba. Sospirará él, desmayaráse ella, traerá agua la doncella, acuitaráse mucho, porque viene la mañana, y no querría que fuesen descubiertos, por la honra de su señora. Finalmente, la infanta

> volverá en sí, y dará sus blancas manos por la reja al caballero (...) Quedará concertado entre los dos del modo que han de hacer saber sus buenos o malos sucesos (...) una de sus mayores penas es no saber quién sea su caballero, y si es de linaje de reyes o no (...) Consuélase (...) la cuitada (...) por no dar mal indicio de sí a sus padres, y a cabo de dos días sale en público (...) [Regresa don Quijote campeón] ...ve a su señora por donde suele, conciértase que la pida a su padre por mujer, en pago de sus servicios. No se la quiere dar el rey, porque no sabe quién es; pero, con todo esto, o robada, o de otra cualquier suerte que sea, la infanta viene a ser su esposa, y su padre lo viene a tener a gran ventura, porque se vino a averiguar que el tal caballero es hijo de (...) Muérese el padre, hereda la infanta, queda rey el caballero en dos palabras. Aquí entra luego el hacer mercedes a su escudero (...) casa a su escudero con una doncella de la infanta, que será, sin duda, la que fue tercera de sus amores, que es hija de un duque muy principal. (…) Sólo falta agora mirar qué rey de los cristianos o de los paganos tenga guerra y tenga hija hermosa (...) También me falta otra cosa (...) no sé yo cómo se podía hallar que yo sea de linaje de reyes (...) podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela (...) que me hallase quinto o sesto nieto de rey (...) con lo cual se debía de contentar el rey mi suegro (...) y cuando no, la infanta me ha de querer de manera, que a pesar de su padre, aunque claramente sepa que soy hijo de un azacán, me ha de admitir por señor y por esposo; y si no, aquí entra el roballa y llevalla donde más gusto me diere, que el tiempo o la muerte ha de acabar el enojo de sus padres...
>
> (I, 21)

Don Quijote, de galán, ganaría a la princesa haciéndole ojitos, y después de superar tres pruebas. Saldría como "el mejor caballero del mundo" de la aventura "hecha por un antiquísimo sabio". Socorrería al rey en aquella "reñida guerra". Y se averiguaría si venía de "linaje de reyes" o de aguadores. De todos modos, si su padre todavía no se la diese, "o robada, o de otra cualquier suerte que sea" haría suya a la infanta. La fantasía es libresca, pero don Quijote es consciente de su inadecuación, de su insuficiencia, pues es hijo de algo, pero no de tanto. Para salvarlas, cambia de género, y se pasa del de las novelas de caballerías al de los entremeses. Así, el linajudo héroe se convierte en el gracioso, o estudiante capigorrón, que le quita al Vejete a su alegre hija.

2. d. 3. La princesa Micomicona

Dorotea, "discreta y de gran donaire" (I, 30), hizo a la princesa Micomicona delante de don Quijote. Siguiendo la traza del cura, con la excusa de pedirle un favor, procurarían sacar a don Quijote de su montañesa penitencia, llevarlo a su lugar, a su casa, "ver si tenía algún remedio su estraña locura" (I, 26), "reducirle a mejor vida" (I, 27).

> --Yo vos le otorgo y concedo (...) como no se haya de cumplir en daño o mengua de mi rey, de mi patria, y de aquella que de mi corazón y libertad tiene la llave...
>
> (I, 29)

> --...el rey mi padre, que se llamaba Tinacrio el Sabidor, fue muy docto en esto que llaman el arte mágica, y alcanzó por su ciencia que mi madre, que se llamaba la reina Jaramilla, había de morir primero que él, y que de allí a poco tiempo él también había de pasar desta vida y yo había de quedar huérfana de padre y madre. Pero decía él que no le fatigaba tanto esto cuanto le ponía en confusión saber por cosa muy cierta que un descomunal gigante, señor de una grande ínsula que casi alinda con nuestro reino, llamado Pandafilando de la Fosca Vista (...) en sabiendo mi orfandad, había de pasar con gran poderío sobre mi reino, y me lo había de quitar todo, sin dejarme una pequeña aldea donde me recogiese; pero que podía escusar toda esta ruina y desgracia si yo me quisiese casar con él; mas, a lo que él entendía, jamás pensaba que me vendría a mí en voluntad de hacer tan desigual casamiento (...) me pusiese en camino de las Españas, donde hallaría (...) a (...) don Azote, o don Gigote (...) acertó mi buen padre en todo, y yo he acertado en encomendarme al señor don Quijote (…) *así lo dejó profetizado Tinacrio el Sabidor, mi buen padre; el cual también dejó dicho y escrito en letras caldeas, o griegas, que yo no las sé leer, que si este caballero de la profecía, después de haber degollado al gigante, quisiese casarse conmigo, que yo me otorgase luego sin réplica alguna por su legítima esposa, y le diese posesión de mi reino, junto con la de mi persona.*

> --¿Qué te parece, Sancho amigo? --dijo a este punto don Quijote--. ¿No oyes lo que pasa? ¿No te lo dije yo? *Mira si tenemos ya reino que mandar y reina con quien casar* (…) [pero] después de habérsela tajado y puéstoos en pacífica posesión de vuestro estado, quedará a vuestra voluntad hacer de vuestra persona lo que más en talante os viniere; *porque mientras que yo tuviere ocupada la memoria y cautiva la voluntad, perdido el entendimiento, a aquella...y no digo más, no es posible que yo arrostre, ni por pienso, el casarme, aunque fuese con el ave fénix.*
>
> (I, 30)

Ahora que don Quijote tiene la oportunidad de ver ejecutada al pie de la letra su fantasía (I, 21) la rehúye, y renuncia a su premio.

2. d. 4. Otra vez la hija del ventero o castellano

Muchos capítulos después, cuando el cura, el barbero y otros confabulados se disponen a malograr, con la novela de la princesa Micomicona, su segunda salida, don Quijote se ve de nuevo en la venta encantada, y desde luego se acuerda todavía (lo vamos viendo, le cuesta olvidarla) de la hija del castellano. Es de noche, y el de la Triste Figura no entra, y hace "la guarda" fuera, armado y a caballo. Ahora bien, ¿la "guarda" de qué hace don Quijote? De su castidad, que tan cerca estuvo de zozobrar e irse a pique la otra vez. La hija del ventero adivina sus miedos, claro. Está aburrida, y se quiere divertir, conchabada con Maritornes.

> "Es, pues, el caso, que en toda la venta no había ventana que saliese al campo, sino un agujero de un pajar, por donde echaban la paja por defuera. A este agujero se pusieron las dos semidoncellas, y vieron (...)
>
> Oyendo suspirar a don Quijote por su Dulcinea (...) *la hija de la ventera le comenzó a cecear y a decirle:*
>
> *--Señor mío, llégueseacá la vuestra merced, si es servido.*

A cuyas señas y voz (...) *se le representó en su loca imaginación que otra vez como la pasada, la doncella fermosa, hija de la señora de aquel castillo, vencida de su amor, tornaba a solicitarle*; y con este pensamiento, por no mostrarse descortés y desagradecido, volvió las riendas a Rocinante y se llegó al agujero, y así como vio a las dos mozas, dijo:

--*Lástima os tengo, fermosa señora, de que hayades puesto vuestras amorosas mientes en parte donde no es posible corresponderos* conforme merece vuestro gran valor y gentileza...Perdonadme, buena señora, y recogeos en vuestro aposento...si bien me pidiésedes una guedeja de los cabellos de Medusa (...) o ya los mesmos rayos del sol, encerrados en una redoma (...)

--No ha menester nada deso mi señora, señor caballero –dijo a este punto Maritornes.

--Pues ¿qué (...)?

--Sola una de vuestras hermosas manos –dijo Maritornes--, por poder deshogar con ella el gran deseo que a este agujero la ha traído, tan a peligro de su honor, que si su señor padre la hubiera sentido, la menor tajada della fuera la oreja.

--¡Ya quisiera yo ver eso! –respondió don Quijote--. Pero él se guardará bien deso, si ya no quiere hacer el más desastrado fin que padre hizo en el mundo, por haber puesto las manos en los delicados miembros de su enamorada hija (...) *Tomad, señora, esa mano* (…) *a quien no ha tocado otra de mujer alguna, ni aun de aquella que tiene entera posesión de todo mi cuerpo*. No os la doy para que la beséis, sino para que miréis la contestura de sus nervios, la trabazón de sus músculos, la anchura y espaciosidad de sus venas; de donde sacaréis qué tal debe de ser la fuerza del brazo que tal mano tiene...

(I, 43)

Entonces le atarán la muñeca y lo dejarán enganchado a la ventana. Habrá un accidente, se espantará Rocinante, y quedará colgado su jinete, hasta que lo desate Maritornes.

2. d. 5. La duquesa y sus doncellas

> --Decidme, hermano escudero: este vuestro señor, *¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso?* (...) De todo eso me huelgo yo mucho (...) Id, hermano Panza, y decid a vuestro señor que él sea el bien llegado y el bien venido a mis estados, y que ninguna cosa me pudiera venir que más contento me diera...
>
> (…) ...seguirle el humor (...) tratándole como a caballero andante los días que con ellos se detuviese, con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído, y aun les eran muy aficionados... (II, 30)

Don Quijote fue recibido por los jacareros duques con mucha ceremonia, tanta que…

> "*...aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico* (...)
>
> ...entraron a don Quijote en una sala adornada de telas riquísimas de oro y de brocado; seis doncellas le desarmaron y sirvieron de pajes, todas industriadas y advertidas del duque y de la duquesa de lo que habían de hacer, y de cómo habían de tratar a don Quijote para que imaginase y viese que le trataban como caballero andante. Quedó don Quijote, después de desarmado, en sus estrechos greguescos y en su jubón de camuza, seco, alto, tendido, con las quijadas que por de dentro se besaba la una con la otra: figura, que a no tener cuenta las doncellas que le servían con disimular la risa (...) reventaran riendo.
>
> *Pidiéronle que se dejase desnudar para una camisa; pero nunca lo consintió, diciendo que la honestidad parecía tan bien en los caballeros andantes como la valentía...*" (II, 31)

> "...y en levantando los manteles, llegaron cuatro doncellas, la una con una fuente de plata, y la otra con un aguamanil asimismo de plata, y la otra con dos blanquísimas y riquísimas toallas al hombro, y la cuarta descubiertos los brazos hasta la mitad, y en sus blancas manos (...) una redonda pella de jabón napolitano. Le lavan las barbas y el rostro (...) dejándoselo enjabonado un rato (...) invención de las doncellas... (II, 32)

> --...suplico a vuestra excelencia que dentro de mi aposento consienta y permita que yo solo sea el que me sirva.
>
> --En verdad –dijo la duquesa--, señor don Quijote, que no ha de ser así: que le han de servir cuatro doncellas de las mías, hermosas como unas flores.
>
> --Para mí –respondió don Quijote—no serán ellas como flores, sino como espinas que me puncen el alma. Así entrarán ellas en mi aposento, ni cosa que lo parezca, como volar (...) *déjeme que yo me las haya conmigo, y que yo me sirva de mis puertas adentro, que yo ponga una muralla en medio de mis deseos y de mi honestidad*; y no quiero perder esta costumbre por la liberalidad que vuestra alteza quiere mostrar conmigo. Y en resolución *antes dormiré vestido que consentir que nadie me desnude*.
>
> --No más, no más, señor don Quijote –replicó la duquesa--. Por mí digo que daré orden que ni aun una mosca entre en su estancia, no que una doncella; no soy yo persona, que por mí se ha de descabalar *la decencia del señor don Quijote, que, según se me ha traslucido, la que más campea entre sus muchas virtudes es la de la honestidad*. Desnúdese vuestra merced y vístase a sus solas y a su modo como y cuando quisiere, que no habrá quien lo impida, pues dentro de su aposento hallará los vasos necesarios al menester del que duerme a puerta cerrada, porque ninguna natural necesidad le obligue a que la abra. Viva mil siglos la gran Dulcinea del Toboso... (II, 44)

Doncellas cuidaban de él…Está muy escarmentado don Quijote, que siempre que hace noche en un castillo viene a visitarlo, con sus fastidiosos apetitos, alguna doncella. Por eso suplicará a la duquesa, la señora de éste, que no entre ninguna en su habitación a servirlo en nada. Su anfitriona lo tranquiliza, y le deja el orinal a mano, para asegurarlo mejor. Es inútil.

2. d. 6. Altisidora

> "...Y en esto sintió tocar una harpa suavísimamente. Oyendo lo cual *quedó don Quijote pasmado, porque en aquel instante se le vinieron a la memoria las infinitas aventuras semejantes a aquélla, de ventanas, rejas y jardines, músicas, requiebros y desvanecimientos que en los sus desvanecidos libros de caballerías había leído. Luego imaginó que alguna doncella de la duquesa estaba dél enamorada, y que la honestidad la forzaba a tener secreta su voluntad, temió no le rindiese y prosuso en su pensamiento el no dejarse vencer; y encomendándose de todo buen ánimo y buen talante a su señora Dulcinea del Toboso*, determinó de escuchar la música, y para dar a entender que allí estaba dio un fingido estornudo, de que no poco se alegraron las doncellas, que otra cosa no deseaban sino que don Quijote las oyese..." (II, 44)

Una tal Altisidora romancea sus penas. Se pinta quinceañera, y perdida por don Quijote. Cuando acaba, el caballero lamenta su suerte de don juan. Y protesta, en nombre de Dulcinea:

> --*¿Qué la queréis, reinas? (...) ¿Para qué la acosáis, doncellas de catorce a quince años? (...) para ser suyo, y no de otra alguna, me arrojó la naturaleza al mundo. Llore o cante Altisidora, desespérese Madama por quien me aporrearon en el castillo del moro encantado, que yo tengo de ser de Dulcinea, cocido o asado, limpio, bien criado y honesto, a pesar de todas las potestades hechiceras de la tierra.* (II, 44)

> "*Dejamos al gran don Quijote envuelto en los pensamientos que le habían causado la música de la enamorada doncella Altisidora. Acostóse con ellos y, como si fueran pulgas, no le dejaron dormir ni sosegar un punto* (...) Y a la mañana (...) asió un gran rosario que consigo traía y con gran prosopopeya y contoneo salió a la antesala, donde el duque y la duquesa estaban ya vestidos y como esperándole. Y al pasar por una galería estaban aposta esperándole Altisidora y la otra doncella siu amiga, y así como Altisidora vio a don Quijote, fingió desmayarse, y su amiga la recogió en sus faldas, y con gran presteza la iba a desabrochar el pecho. Don Quijote que la vio, llegándose a ellas dijo:

--Ya sé yo de qué proceden estos accidentes (...) Haga (...) que se me ponga un laúd esta noche en mi aposento, que yo consolaré lo mejor que pudiere a esta lastimada doncella; que en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser remedios calificados...

(II, 46)

Eso hará don Quijote, pero su canción quedará a medias, porque soltarán un saco lleno de gatos en su dormitorio que le darán un buen susto.

"A demás estaba mohíno y malencólico el mal ferido don Quijote, vendado el rostro y señalado, no por la mano de Dios, sino por las uñas de un gato, desdichas anejas a la andante caballería. Seis días estuvo sin salir en público, en una noche de las cuales, *estando despierto y desvelado, pensando en sus desgracias y en el perseguimiento de Altisidora, sintió que con una llave abrían la puerta de su aposento, y luego imaginó que la enamorada doncella venía para sobresaltar su honestidad y ponerle en condición de faltar a la fee que guardar debía a su señora Dulcinea del Toboso.*

--*No* –dijo creyendo a su imaginación, y esto con voz que pudiera ser oída--, *no ha de ser parte la mayor hermosura de la tierra para que yo deje de adorar la que tengo grabada y estampada en la mitad de mi corazón y en lo más escondido de mis entrañas, ora estés, señora mía, transformada en cebolluda labradora, ora en ninfa del dorado Tajo* (...) *ora te tenga Merlín o Montesinos donde ellos quisieren; que adondequiera eres mía y adoquiera he sido yo y he de ser tuyo.*

El acabar estas razones y el abrir de la puerta fue todo uno. Púsose en pie sobre la cama envuelto de arriba abajo en una colcha de raso amarillo, una galocha en la cabeza, y el rostro y los bigotes vendados: el rostro, por los aruños; los bigotes, porque no se le desmayasen y cayesen; en el cual traje parecía la más extraordinaria fantasma (...)

Clavó los ojos en la puerta, y cuando esperaba ver entrar por ella a la rendida y lastimada Altisidora...

(II, 48)

No era esta vez sino una doña Rodríguez, con aventura nueva.

Alargarán la burla, haciéndose pesados, los duques y los suyos, ya que tenían con ellos al ridículo personaje de la novela más reída. Llevarán a don Quijote y a su escudero hasta un túmulo "encima del cual (...) se mostraba un cuerpo (...) el de la hermosa Altisidora..." El epitafio acusa a don Quijote, tacaño con su amor, y da instrucciones que, si se siguen, pueden volver a la vida a la doncella: para resucitarla ha de dejarse Sancho que sellen "su rostro con veinte y cuatro mamonas, y doce pellizcos y seis alfilerazos brazos y lomos..." (II, 69)

Se despereza Altisidora, y se queja de su frío amigo. Don Quijote repite sus gastadas excusas, y esta vez Altisidora, medio en serio, se mofa de él (II, 70):

> --¡Vive el Señor, don bacallao, alma de almirez, cuesco de dátil, más terco y duro que villano rogado...que si arremeto a vos, que os tengo de sacar los ojos! *¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido*, que no soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliese un negro de la uña, cuanto más morirme.
>
> --Eso creo yo muy bien –dijo Sancho--, que esto del morirse los enamorados es cosa de risa...

Cuando entran los duques, don Quijote, algo picado, da un consejo médico:

> --...todo el mal desta doncella nace de ociosidad, cuyo remedio es la ocupación honesta y continua (...) ocupada en menear los palillos, no se menearán en su imaginación... (II, 70)

2. d. 7. Doña Rodríguez

> ...vio entrar a una reverendísima dueña con unas tocas blancas repulgadas y luengas, tanto, que la cubrían y enmantaban desde los pies a la cabeza. Entre los dedos de la mano izquierda traía una media vela encendida, y con la derecha se hacía sombra, porque no le diese la luz en los ojos, a quien cubrían unos muy grandes antojos. Venía pisando quedito y movía los pies blandamente.

Miróla don Quijote (...) *pensó que alguna bruja o maga* (...) *haciendo cruces* (...) y si *él quedó medroso en ver tal figura*, ella quedó espantada en ver la suya (...)

--...yo no soy fantasma, ni visión, ni alma de purgatorio (...) sino doña Rodríguez la dueña de honor de mi señora la duquesa, que con una necesidad de aquellas que vuestra merced suele remediar a vuestra merced vengo.

--Dígame, señora doña Rodríguez –dijo don Quijote--: *¿por ventura viene vuestra merced a hacer alguna tercería?...*

--¿Yo recado de nadie, señor mío?

(II, 48)

Aquí sale del cuarto un momento doña Rodrígez.

--...¿Quién sabe si el diablo, que es sutil y mañoso, querrá engañarme agora con una dueña, lo que no ha podido con emperatrices, reinas, duquesas, marquesas ni condesas? (...) disparates digo y pienso, que *no es posible que una dueña toquiblanca, larga y antojuna pueda mover ni levantar pensamiento lascivo en el más desalmado pecho del mundo.* ¿Por ventura hay dueña en la tierra que tenga buenas carnes? ¿Por ventura hay dueña en el orbe que deje de ser impertinente, fruncida y melindrosa? ¡Afuera, pues, caterva dueñesca, inútil para ningún humano regalo! (...) se arrojó del lecho con intención de cerrar la puerta y no dejar entrar a la señora Rodríguez; mas cuando la llegó a cerrar, ya la señora Rodríguez volvía (...) y cuando ella vio a don Quijote de más cerca envuelto en la colcha, con las vendas, galocha o becoquín, temió de nuevo, y retirándose atrás como dos pasos, dijo:

--¿Estamos seguras, señor caballero? (…)

--Eso mesmo es bien que yo pregunte, señora (...) *si estaré yo seguro de ser acometido y forzado* (...) *porque ni yo soy de mármol ni vos de bronce, ni ahora son las diez del día, sino media noche* (...) *y en una estancia más cerrada y secreta que lo debió de ser la cueva donde el traidor y atrevido Eneas gozó a* (...) *Dido...*

(II, 48)

2. d. 8. El baile

> "Llegó la noche, volviéronse a casa, hubo sarao de damas, porque la mujer de don Antonio, que era una señora principal y alegre, hermosa y discreta, convidó a otras sus amigas a que viniesen a honrar a su huésped y a gustar de sus nunca vistas locuras. Vinieron algunas, cenóse espléndidamente y comenzóse *el sarao* casi a las diez de la noche. *Entre las damas había dos de gusto pícaro y burlonas, y, con ser muy honestas, eran algo descompuestas* (...) *Éstas dieron tanta priesa en sacar a danzar a don Quijote, que le molieron, no sólo el cuerpo, pero el ánima.* Era cosa de ver la figura de don Quijote, largo, tendido, flaco, amarillo, estrecho en el vestido, desairado, y sobre todo no nada ligero. *Requebrábanle como a hurto las damiselas, y él, también como a hurto, las desdeñaba; pero viéndose apretar de requiebros alzó la voz y dijo:*
>
> *--Fugite, partes adversae! Dejadme en mi sosiego, pensamientos mal venidos. Allá os avenid, señoras, con vuestros deseos, que la que es reina de los míos, la sin par Dulcinea del Toboso, no consiente que ningunos otros que los suyos me avasallen y rindan.*
>
> Y diciendo esto, se sentó en mitad de la sala en el suelo, molido y quebrantado de tan bailador ejercicio...
>
> (II, 42)

2. d. 9. Notas

***

Aquí la ocasión no hace al ladrón. Ninguna de las ocasiones amorosas que se le presentan a don Quijote es *verdadera*. Unas las fabrica él, otras son soñadas, otras aún, industria de guasones. Pero él ignora todo esto, y sale bien de todos sus apuros. Sale, por un lado, viéndose objeto de tantos deseos, muy crecido, con la frágil imagen que tendría de su virilidad reforzada. Por otro lado, puesto que resiste una y otra vez el tirón de la carne, se afianza (ante sí mismo, ante Dulcinea) como "el más casto enamorado".

***

Hay, en otros libros de Cervantes, mujeres tremendas, demasiado encendidas, que achican a otros héroes tan vergonzosos como don Quijote. Este caso que traigo es el más extremo, y nos servirá bien. La de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* es, tal y como advierte el mismo título, una "historia setentrional". Es un norte maravilloso, primordial. Al sienés Rutilio lo sacó de su cárcel, a la cual lo había conducido cierta pasión desordenada, una "hechicera", y lo transportó, en volandas, sobre un "manto" mágico, a "una tierra no conocida". Ya en el suelo…Pero que lo cuente él:

> --…comenzó a abrazarme no muy honestamente. Apartéla de mí con los brazos, y como mejor pude, divisé que la que me abrazaba era una figura de lobo, cuya visión me heló el alma, me turbó los sentidos y dio con mi mucho ánimo al través. (I, 8)

Rutilio, como no soportaba ver encogida su arma viril, sacó un cuchillo y se lo hincó en el pecho a la bestia. La loba "perdió aquella figura", y volvió a aparecer, muerta y desangrándose, la "encantadora" (I, 8).

Elisabeth Bronfen[1234] encabeza el capítulo décimo de *Over her dead body*… (*Por encima de su cadáver* [el de ella]), que se llama <<Femininity – missing in action>>, con una cita de Simone de Beauvoir y otra de Lacan. La primera dice:

> "Ésta es, pues, la razón por la cual la mujer tiene un rostro doble y engañoso: es a un tiempo todo lo que el hombre desea y todo lo que no consigue…Ella lo es todo, quiero decir, en el plano de lo insignificante; ella es todo lo Otro. Y, en cuanto otro, ella es otra cosa distinta de sí misma, otra cosa que lo que se espera de ella."

[1234] Bronfen (1996: 205).

Inmediatamente, la autora, ya en el cuerpo de su texto, continúa, igualando a la mujer y a la muerte:

> "…Ella está construida como el lugar del misterio, de lo que no se conoce, el 'continente oscuro' de Freud, como el sitio del silencio, pero también del vacío horroroso que 'castra' en el hombre su sentido de la integridad y de la estabilidad. Ella es deseable por estar lejos, ausente, no del todo ahí, porque es sueño, fantasma, mediatriz, musa. Se considera que la mujer y la muerte son las dos cosas 'irrepresentables', y, sin embargo, 'alegóricamente' se hallan presentes, ubicuas, en las representaciones de la cultura occidental precisamente en su calidad de límite y exceso."[1235]

Las diosas primeras fueron desnaturadas, extrañadas, echadas de lo suyo, enviadas noramala, borradas de la historia, y tuvieron que hacerse *madr*iguera (que no *patr*ia, las patrias son artificios del macho) en las soledades. No quisieron someterse, ni toleraron que las señoreasen, y huyendo de los tiranos sólo "hallaron descanso" disimulándose entre la Palabra escrita (masculina), buscando los márgenes del mundo (desiertos, cordilleras, peladeros) y de la realidad (donde más pueden, todavía, es en los sueños, y en las fantasías). Desde entonces, rabiosas, asaltan a los hombres descuidados y, después de gozarlos, los descabezan. Delante de la Lilith entrerriana, de la Negra Cali, de la libia Lamia, de las empusas griegas, de nuestras serranas, de esta loba cervantina, de las dueñas y de las "doncellas de catorce y quince años" (II, 44) que buscaban las cosquillas a don Quijote, de Wendy (y de Campanilla, y de la princesa india), de Jimena, los hombres han temblado siempre.

[1235] Bronfen (1996: 205).

***

"Si puedo sentirme o no, yo me lo sé." (II, 1)

Para Gonzalo Torrente Ballester sus protestas son puro teatro, y su fidelidad a Dulcinea la triste excusa de su impotencia. Algo pudo haber de eso. Pero me parece más rico, pues deja abiertas más lecturas, no dejar claro si se despulsaba o no don Quijote cuando aquellas mujeres lo probaban.

2. e. "A confirmed spinster"[1236]

"*Yo no soy casado, ni hasta agora me ha venido en pensamiento serlo...*" (II, 22).

Dijo esto, y decía con esto mucho, don Quijote, y Unamuno, piadoso, no quiso ver en ello huella de miedos o impotencia, sino sello de valentía, de heroísmo:

> "Y ¡qué bien calaba Don Quijote que entre el oficio de marido y de caballero andante hay mutua y fortísima irreductibilidad!"[1237]

> "¿Faltó con su castidad y continencia al fin del amor? No, pues engendró en Dulcinea hijos espirituales duraderos. Casado no podría haber sido tan loco; los hijos de carne le hubieran arrebatado de sus hazañosas empresas.
>
> No le embarazó nunca cuidado de mujer que ata las alas a otros héroes, porque como dice el apóstol (I, *Corintios*, VII, 33), 'el casado se cuida de lo del mundo, de cómo ha de agradar a la mujer, y queda dividido'."[1238]

[1236] <<Una solterona confirmada>> es el título del capítulo noveno de *El pajarillo blanco*, de J. M. Barrie, y el *título*, también, de su protagonista (autorretrato poco disimulado).
[1237] Unamuno (1952: 242).
[1238] Unamuno (1952: 60 - 61).

2. f. Don Quijote imagina que come perdices

Pero don Quijote es una *persona* de dudas (y dudosa), lo que dice ahora lo pone luego en entredicho, continuamente se desniega. Alguna vez se suelta de sus votos de castidad, y se imagina, como nuevo Abraham (*Génesis*, XV, 1 – 6; XVII, 1 – 6), padre de muchedumbres, por poco patriarca. "De las íntimas entrañas de la carne te acosaba el ansia de perpetuarte, de dejar simiente tuya en la tierra…"[1239] El problema es que el amor de don Quijote "es de los platónicos continentes". Estéril, no va, no llega a ninguna parte, se deshace en palabras, palabras, palabras. Pero el de la Mancha tiene una fantasía heredada de Alonso Quijano, casi casi su razón de ser. Ya lo he dicho: el hidalgo se hizo caballero andante por si de ese modo lograba "crecer".

*

Se interesó el caminante por "el linaje, prosapia y alcurnia" de Dulcinea. Don Quijote contestó: "No es de los antiguos (...) pero es de los del Toboso de la Mancha, linaje, aunque moderno, tal, que puede dar generoso principio a las más ilustres familias de los venideros siglos." (I, 13) Quería decir: a la suya.

*

Han enjaulado a don Quijote, están a punto de subirlo, como a Lanzarote en otro sitio, a una carreta, vehículo donde se paseaban las vergüenzas. Habló entonces un pajarito, o el pájaro del barbero:

> --¡Oh Caballero de la Triste Figura!, no te dé afincamiento la prisión en que vas, porque así conviene para acabar más presto la aventura (...) La cual se acabará cuando el furibundo león manchado con la blanca paloma tobosina yoguieren en uno, ya después de humilladas las altas cervices al blando yugo matrimoñesco; de cuyo inaudito consorcio saldrán a la luz del orbe los bravos cachorros que imitarán las rumpantes garras del valeroso padre (...)

[1239] Unamuno (1952: 64).

> *Quedó don Quijote consolado con la escuchada profecía*, porque luego coligió de todo en todo la significación de ella, *y vio que le prometían el verse ayuntados en santo y debido matrimonio con su querida Dulcinea del Toboso, de cuyo felice vientre saldrían los cachorros, que eran sus hijos, para gloria perpetua de la Mancha.* Y creyendo esto bien y firmemente, alzó la voz, y dando un gran suspiro, dijo:
>
> *--¡Oh tú, quienquiera que seas, que tanto bien me has pronosticado!...*
>
> (I, 46)

Se dejó hacer, llevar y traer, entonces, don Quijote, en la esperanza de que se cumpliría aquel buenísimo auspicio, en dos partes. Yacer en uno, ayuntarse "en inaudito consorcio" con Dulcinea, y tener hijos que lo imiten, que lo repitan, que lo continúen, que aseguren su inmortalidad.

2. g. Histérico

El *mal de madre* decían que padecía la mujer histérica. Y, cuando era hombre el enfermo de histerismo, decían que tenía el *padrejón*. Por cuanto estamos hablando de una patología tradicionalmente relacionada con las vírgenes, las no paridas, los solterones, acaso los dos términos estén apuntando a la misma frustración, la del deseo (animal, pero más bien enseñado, impuesto) de ser madre, de ser padre. También en este sentido don Quijote fue un histérico. Más adelante diré en qué otros sentidos lo era.

2. h. Qué mandan

Es fácil comprender las vacilaciones de nuestro caballero. "De las íntimas entrañas de la carne…" No sé cuánto tira la sangre, empujándonos a "crecer", o si estamos marcados genéticamente para ello. En cualquier caso, es sobre todo el ruido del mundo lo que nos sienta las costuras. Como nos torzamos, vendrán a enderezarnos Dios, el rey, la opinión.

> --En verdad, señor mío, que si vuesa merced no afirma el pie llano y se está quedo en su casa y se deja de andar por los montes y por los valles como ánima en pena, buscando esas que dicen aventuras (…) *que me tengo de quejar en voz y en grita a Dios y al rey, que pongan remedio en ello.*
>
> (II, 6)

Lo dice el ama, y habla por ella y por la sobrina de su señor.

> "...La duquesa y el duque salieron a la puerta de la sala a recebirle, y con ellos un grave eclesiástico destos que gobiernan las casas de los príncipes, destos que como no nacen príncipes no aciertan a enseñar cómo lo han de ser los que lo son, *destos que quieren que la grandeza de los grandes se mida con la estrecheza de sus ánimos, destos que queriendo mostrar a los que ellos gobiernan a ser limitados les hacen ser miserables* (…)
>
> El eclesiástico, que oyó decir de gigantes, de follones y de encantos, cayó en la cuenta de que aquél debía de ser don Quijote de la Mancha, cuya historia leía el duque de ordinario, y él se lo había reprehendido muchas veces, diciéndole que era disparate leer tales disparates..."
>
> (II, 31)

Pues este antipático eclesiástico riñó al héroe, llamándolo "este don Quijote, o don Tonto", y diciéndole:

> --Y a vos, alma de cántaro, ¿quién os ha encajado en el celebro que sois caballero andante y que vencéis gigantes y prendéis malandrines? *Andad en buena hora, y en tal se os diga: volveos a vuestra casa, y criad vuestros hijos, si los tenéis, y curad de vuestra hacienda, y dejad de andar vagando por el mundo, papando viento y dando que reír a cuantos os conocen y no conocen...*
>
> (II, 31)

Don Quijote se picó, pues le hurgaban en la llaga.

> --...¿por cuál de las mentecaterías que en mí ha visto me condena y vitupera, *y me manda que me vaya a mi casa a tener cuenta en el gobierno della y de mi mujer y de mis hijos, sin saber si la tengo o los tengo*?
>
> (II, 32)

En otra paseaban a don Quijote por Barcelona arriba de un macho, con un cartel cosido a las espaldas de su balandrán, que era traje que colegiales o eclesiásticos llevaban dentro de casa. Fue su INRI particular, y su Hosanna grotesco. Fue decir, como dijo Unamuno[1240] (1952: 94), no, como cuando se burlaban de Cristo, *Ecce Homo*, sino "He aquí al Loco".

> "…Pusiéronle el balandrán, y en las espaldas, sin que lo viese, le cosieron un pargamino donde le escribieron con letras grandes: *Éste es don Quijote de la Mancha.*
>
> (…)
>
> Acaeció, pues, que yendo don Quijote con el aplauso que se ha dicho, un castellano que leyó el rétulo de las espaldas alzó la voz diciendo:
>
> --¡Válgate el diablo por don Quijote de la Mancha! (…) *Vuélvete, mentecato, a tu casa, y mira por tu hacienda, por tu mujer y tus hijos, y déjate destas vaciedades que te carcomen el seso y te desnatan el entendimiento.*
>
> (II, 62)

Es el mayor pecado de Alonso Quijano, lo que le quitó de "bueno" a ojos de Dios y de los demás hombres. Abandonar su casa, no curar de su hacienda. El estrecho canónigo y el rígido castellano hacen de voceros de la opinión que lo condena. Pero lo que más enfada a don Quijote (que ahí le duele) es que den por supuesto y presuman como lo más natural ("sin saber si la tengo o los tengo") que ha dejado en su casa mujer e hijos.

[1240] Unamuno (1952: 94).

No, no la tiene, ni los tiene. Por eso se ha ido. Por eso se ha hecho caballero andante. Porque no ha podido tenerla, ni tenerlos. Para tenerla, para tenerlos. Porque no quiere tenerla, ni tenerlos.

2. i. Si quiso o no don Quijote a Dulcinea

2. i. 1. Que no

*

Supo don Quijote que había una segunda parte de su historia impresa...Y que su autor...

> --...*pinta a don Quijote ya desenamorado de Dulcinea del Toboso.*
> Oyendo lo cual don Quijote, lleno de ira y de despecho, alzó la voz y dijo:
> --*Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso...*
>
> (II, 59)

Ninguna otra cosa manifiesta tan fielmente lo "lejos de la verdad" (II, 59) que anda el falso Avellaneda como esto. ¿No?

*

En los adentros de la Cueva de Montesinos le salió a don Quijote Dulcinea hechizada aún, fea, grosera, tal y como se la había mostrado Sancho Panza en las afueras del Toboso. Una de sus compañeras le pidió, de parte de su señora, "sobre este faldellín (…) de cotonía nuevo", que le prestase "media docena de reales". El de la Triste Figura no aceptó la prenda, pero no pudo darle "sino solos cuatro reales", que no tenía más (II, 23). Da lástima el sueño. Porque certifica el encantamiento de su dama. Y sobre todo porque don Quijote falla a Dulcinea, no le ha podido hacer aquel único favor, no llega a satisfacerla: no tiene "sino solos cuatro reales" de la "media docena" que le pedía que le dejase.

*

> --...pero si con todo esto hemos de dar crédito a la historia que del señor don Quijote de pocos días a esta parte ha salido a la luz del mundo (...) della se colige (...) que nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, *y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento* (...)
>
> *--En eso hay mucho que decir* –respondió don Quijote--. *Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora* (…) y pues yo no estoy encantado, ni lo puedo estar, según buen discurso, ella es la encantada, la ofendida y la mudada, trocada y trastrocada...
>
> (II, 32)

Es cosa de Dios, quiere don Quijote, y no que toque a los hombres, averiguar "si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica". A su pesar yo me entremeto.

*

El penúltimo de los poemillas preliminares, escritos en vena satírica y con mala leche, un soneto "de Solisdán a don Quijote de la Mancha", termina con esta estrofa:

> "...Y si la vuesa linda Dulcinea
> desaguisado contra vos comete,
> ni a vuesas cuitas muestra buen talante,
> en tal desmán, vueso conorte sea
> que Sancho Panza fue mal alcagüete,
> necio él, dura ella, *y vos no amante*."

"*Eso no puede ser* (…) *tiempos hay de burlar, y tiempos donde caen y parecen mal las burlas*..." (II, 9) ¿Lo tenemos a burla, que don Quijote no amase como debía a Dulcinea, ya que está dicho en una parte donde todo es chiste, o va en serio?

*

> "Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino *buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma* (...) Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla Dulcinea del Toboso, porque era natural del Toboso; nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto." (I, 1)

> --…Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, *que no todos los poetas que alaban damas* debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, *es verdad que las tienen.* ¿Piensas tú que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No por cierto, sino que las más *se las fingen para dar subjeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo.* (…) Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo… (I, 25)

En *El Quijote como juego* Gonzalo Torrente Ballester dedica un capítulo a estudiar "la complicada invención de Dulcinea". Allí, sirviéndose de las dos citas de arriba, afirma que "Dulcinea *no es más que una 'función' y un 'pretexto'*":

> "Y de este cuento (…) sólo se deduce: a) que necesitaba una dama como *tercer término* de su caballería; b) que la inventó como se había inventado a sí mismo, y c) que esta invención, como todas las suyas, 'tenía una base real'."[1241]

Torrente Ballester (1975: 74) entiende que don Quijote, para soportarla, "'desrealiza' a la supuesta amada"[1242], que hace, de "la condición ontológica de Dulcinea (…) *mero fantasma: mera palabra*"[1243].

> "Lo dicho permite descartar, no la realidad remota de Aldonza, sino la de Dulcinea como objeto 'ideal' de amor, y, sobre todo, la de un sentimiento real experimentado por don Quijote hacia ella (…) mera retórica (…) '*es un juego*'."[1244]

Primero lo ocupan las armas, luego su montura, después su nuevo nombre. ¡Ah, y la chica! Sólo ahí, como acordándose a última hora, le llega el turno a la dama. Parece Dulcinea, leída así, una ocurrencia tardía. Algo con que dar color a sus andanzas. Así, ya tenía a quien mandar los gigantes que derrotase...(I, 1) Muy poca cosa, casi nada, vale esta Dulcinea. ¿No "tiene" de veras, entonces, don Quijote a Dulcinea? ¿También él, como aquellos otros poetas, "se la finge"? ¿Le sirve únicamente "para dar subjeto a sus versos, y por que lo tengan por enamorado y por hombre que tiene valor para serlo"? Quizás. En parte sería eso. Materia para su poesía. Y, por encima de todo, pública comprobación de su varonía. Atina entonces Torrente Ballester anonadando a Dulcinea, dejando tan menguado el amor de don Quijote.

Fueron, por tanto, de acuerdo con esto, puro teatro (más exactamente, pura literatura), cosas que hacía tan sólo "*por acomodarse a lo que había leído en sus libros*" (I, 8), aquel avasallar su pecho a su dama y encomendarse a su socorro (I, 3), aquellos debates coléricos sobre la primacía de su hermosura (con los mercaderes toledanos en I, 4…; con el Caballero de la Selva, o del Bosque, o de los Espejos en II, 12 – 15; finalmente, con el de la Blanca Luna, en II, 64), sus

[1241] Torrente Ballester (1975: 72 – 73).
[1242] Torrente Ballester (1975: 74).
[1243] Torrente Ballester (1975: 75 – 76).
[1244] Torrente Ballester (1975: 76).

temáticos desvelos (I, 8), su penitencia en Sierra Morena, hecha en imitación de Amadís, o "Beltenebros" (I, 15, 20, 25, 26…), la carta que le escribe (I, 25) (cuya retórica, desde luego, parece, por tan ajustada a las convenciones del género, de pega), los ripios con los cuales llena "las cortezas de los árboles" y "la menuda arena" de aquellos montes (I, 26), el rosario que se hizo con los pedazos de su camisa, donde le rezaba "un millón de avemarías" (I, 26)…

2. i. 2. Que sí

*

Sería tal y como he dicho. A la vez, sin embargo, lo contrario es cierto, y es posible (y debemos) leerlo todo al revés, darle la vuelta.

> "Sólo los amores desgraciados son fecundos en frutos del espíritu; sólo cuando se le cierra al amor su curso natural y corriente es cuando salta el surtidor al cielo: sólo la esterilidad temporal da fecundidad eterna. (…) Si ella, pobre hidalgo, si ella se hubiese dado cata de tu amor (…) diciéndote: 'te he adivinado, ven y no sufras', ¿hubieras buscado la inmortalidad del nombre y de la fama? Mas entonces, ¿no se te habría disipado tu encanto luego?"[1245]

Cata que don Quijote es un ser paradójico, doble, dividido, escindido: un *esquizo* de los de Deleuze y Guattari. Don Quijote es (somos todos) cuento, y todo lo que se dice de él, así el digo como el diego que lo corrige y desmiente, vale. Ya en la Primera Parte, especialmente cuando asoma a la superficie Alonso Quijano acordándose de su Aldonza Lorenzo (I, 1 y 25), y en toda la Segunda Parte, los trabajos de amor de don Quijote son tan verdaderos que el cansancio de perseguirlos lo volverán melancólico y lo terminarán. Entendido de esta forma, cabe decir que su entrada en aquella orden de la caballería andante es, acaso, ella sí, nada "más que una 'función' y un 'pretexto'", mero "juego" del cual se sirve para intentar ganar a su chica, lo único que de verdad le importa.

[1245] Unamuno (1952: 64 – 65).

Mira si no:

Al empezar la Segunda Parte, todavía en su casa, don Quijote pide a Sansón Carrasco, el bachiller, que escriba un acróstico que declare (que esconda) el nombre de Dulcinea del Toboso, con el cual se despediría de ella antes de iniciar aquella su tercera salida (II, 4). Y lo primero que hace don Quijote es ir a verla al Toboso, cosa que dejó a medias en la primera parte (II, 7). Allí el caballero, que hasta aquí había tenido la mirada mágica y poderosísima, capaz de transformar la realidad a su antojo para acercarla a su fantasía, se encuentra con que su cobarde escudero ha encantado a Aldonza Lorenza, cambiándosela por otra machorra y fea.

> --...el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura. (…) Sancho, ¿qué te parece cuán mal quisto soy de encantadores? Y mira hasta dónde se estiende su malicia y la ojeriza que me tienen, pues me han querido privar del contento que pudiera darme ver en su ser a mi señora (...) me dio un olor de ajos crudos que me encalabrinó y atosigó el alma.
>
> (II, 9)

Más adelante, convidado de los duques, hecho bufón suyo, recuerda así lo que pasó:

> --...yendo los días pasados a besarle las manos y a recebir su bendición, beneplácito y licencia para esta tercera salida, *hallé otra de la que buscaba* (…) *y en aquella parte me dañan y hieren donde veen que más lo siento, porque quitarle a un caballero andante su dama es quitarle los ojos con que mira, y el sol con que se alumbra, y el sustento con que se mantiene...*
>
> (II, 32)

Es, desde aquí sí, el Caballero de la Triste Figura.

Está Aldonza Lorenzo, la muchacha que recordaba aquel Quijada, o Quejana, o Quesana. Está la Dulcinea de novela, *fantástica*, cifra de todas las damas leídas en sus libros de caballerías. Y está la Dulcinea que construyen Sancho y otros personajes malintencionados. ¡Pues a esta tercera, tan estropeada, también la amó don Quijote! Aunque le costó Dios y ayuda, y mucho hacer de tripas corazón, y un poco, al cabo, la vida.

La primera versión horrible (es especulación ajena) de Dulcinea viene en la réplica de uno de los mercaderes cuando don Quijote los obligaba a declarar "que no hay en el mundo todo doncella más hermosa":

> --…aunque su retrato nos muestre que es tuerta de un ojo y que del otro le mana bermellón y piedra azufre (…)
>
> --No le mana, canalla infame –repondió don Quijote, encendido en cólera--, no le mana, digo, eso que decís, sino ámbar y algalia entre algodones; y no es tuerta ni corcovada, sino más derecha que un huso de Guadarrama.
>
> (I, 4)
>
> "Esta Dulcinea del Toboso (...) dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha..."
>
> (I, 9)

Eso tradujo el "morisco aljamiado", leyendo en el cartapacio donde venía la "Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli..." Por suerte don Quijote no llegó nunca a leerlo.

Sancho conoce "bien" a Aldonza Lorenzo. Mejor, por lo que dice, que su amo. Aquella morena bruta tan fresca:

> *--¡Ta, ta!* –dijo Sancho--. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo? (...) Bien la conozco (...) y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y

de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa qué rejo que tiene y qué voz! (...) Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire. Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura, que no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que con justo título puede desesperarse y ahorcarse (...) Y querría ya verme en camino sólo por vella, que ha muchos días que no la veo, y debe de estar ya trocada porque gasta mucho la faz de las mujeres andar siempre al campo, al sol y al aire (...)

--…bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo.

(I, 25)

Todo esto, no obstante, se contradice con lo que ocurre en la Segunda Parte cuando tiene que guiar a don Quijote a casa de Aldonza y ni sabe dónde se halla ni la conocería (ahora él tampoco) si la viese. Éste es el escudero en su curioso monólogo dialogado:

"--…¿Y sabéis su casa, Sancho? (…) ¿Y habéisla visto algún día por ventura? –Ni yo ni mi amo la habemos visto jamás…."

(II, 10)

Sancho Panza empieza a inventarse (él sí, o también) a Dulcinea cuando no lleva el correo que su amo le había dado para ella.

--...y dime ahora (...) ¿Dónde, cómo y cuándo hallaste a Dulcinea? ¿Qué hacía? ¿Qué le dijiste? ¿Qué te respondió? ¿Qué rostro hizo cuando leía mi carta? ¿Quién te la trasladó?...

(I, 30)

> --No la hallé (...) sino ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa...demasiado alta, sentí un olorcillo algo hombruno; y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa (...) La carta (...) no la leyó, porque dijo que no sabía leer ni escribir; antes la rasgó y la hizo menudas piezas, diciendo que no la quería dar a leer a nadie, porque no se supiesen en el lugar sus secretos, y que bastaba lo que yo le había dicho de palabra acerca del amor que vuestra merced le tenía y de la penitencia extraordinaria que por su causa quedaba haciendo. Y, finalmente, me dijo que dijese a vuestra merced que le besaba las manos, y que allí quedaba con más deseo de verle que de escribirle; y que así le suplicaba y mandaba que, vista la presente, saliese de aquellos matorrales y se dejase de hacer disparates, y se pusiese luego en camino del Toboso (...)
>
> --...¿qué joya fue la que te dio al despedirte (...)?
>
> --...un pedazo de pan y queso (...)
>
> --...buenas son mangas después de Pascua: yo la veré, y se satisfará todo…
>
> (I, 31)

Don Quijote, que ya aquí es, como escribe Luis Rosales[1246], más un crédulo que un loco, no deja aún que le duela la descripción de su escudero. "Yo la veré, y se satisfará todo." Don Quijote sabe que, con sus ojos nuevos de loco, cuando tenga a Dulcinea delante verá a la mujer de sus sueños.

Muy de otra forma será (II, 10):

> "...No será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea (...) cuando se levantó para subir en el rucio vio que del Toboso hacia donde él estaba venía tres labradoras sobre tres pollinos, o pollinas (...) borricas (...)
>
> --...Pique, señor, y venga, y verá venir a la princesa nuestra ama (...) como quien ella es (...) despabile esos ojos...

[1246] Luis Rosales, *Cervantes y la libertad*, II, p. 65: citado en Gaos (1987: 56).

> ...Don Quijote (...) miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora; y como no descubría en ella sino una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata, estaba suspenso y admirado...

Unamuno vio "aún más triste el paso…

> "…pues si Don Quijote no veía a Dulcinea, tampoco el pobre Alonso Quijano el Bueno veía a su Aldonza. Doce años de solitario sufrir, doce años de no haber vencido su encogimiento soberano, doce años de esperar lo imposible, y por imposible con más ahínco esperado, a que ella, Aldonza, su Aldonza, por un inaudito milagro, se percatara del amor de su Alonso y se fuera a él; doce años de soñar en el imposible procurando acallar con la lectura de los libros de caballerías el todopoderoso amor, y ahora en que, gracias a Dios, ya loco, rota la vergüenza, se cumple lo imposible, ya va a recibir el premio de su locura, ahora…¡ahora esto!"[1247]

Antes que llevar a cabo ninguna otra empresa ha querido don Quijote, a la tercera que salía "por la puerta de su locura", ir a ver a Dulcinea. Era su aventura mayor, su mayor atrevimiento. La otra vez, apretado entre su obligación hacia la princesa Micomicona y la (mentirosa) respuesta de Dulcinea a su carta, donde le daba recado que la fuera a ver enseguida, don Quijote había dado, apocado, largas:

> --…Pero, dejando esto aparte, *¿qué te parece a ti que debo yo de hacer ahora cerca de lo que mi señora me manda que la vaya a ver?* Que aunque yo veo que estoy obligado a cumplir su mandamiento, véome también imposibilitado del don que he prometido a la princesa que con nosotros viene, *y fuérzame la ley de caballería a cumplir mi palabra antes que mi gusto. Por una parte me acosa y fatiga el deseo de ver a mi señora; por otra, me incita y llama la prometida fe y la gloria que he de alcanzar en esta empresa.* Pero lo que pienso hacer será caminar apriesa y llegar presto donde está este gigante, y en llegando, le cortaré la cabeza, y pondré a la princesa pacíficamente en su estado, y al punto darle la vuelta a ver a la

[1247] Unamuno (1952: 136).

> luz que mis sentidos alumbra, a la cual daré tales disculpas, que ella venga a tener por buena mi tardanza… (I, 31)

Tanto caló en don Quijote esa imagen de Dulcinea que en su sueño de la Cueva de Montesinos reemplazó a la memoria borrosa pero cierta de Aldonza Lorenzo. Desde entonces se desvivió para verla en su antiguo aspecto.

> "...y se dejó calar al fondo de la caverna espantosa (...)
> ...y sacándole del todo, vieron que traía cerrados los ojos, con muestras de estar dormido. Tendiéronle en el suelo y desliáronle, y con todo esto no despertaba; pero tanto le volvieron y revolvieron, sacudieron y menearon, que al cabo de un buen espacio volvió en sí, desperezándose bien como si de algún grave y profundo sueño despertara; y mirando a una y otra parte, como espantado, dijo:
> --*Dios os lo perdone, amigos; que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vista...*
>
> (II, 22)

Es que ha vuelto a ver, siquiera en el fondo inseguro de la Cueva de Montesinos, a Dulcinea. Muy rebajada por el hechizo embustero de Sancho, aún lo consuela.

*

Falta otra versión de Dulcinea más cruel todavía. En ésta se pone en solfa su virtud. Primero en un desliz del propio don Quijote. Vicente Gaos[1248] lee literalmente la frase en cursiva, la cual pareció a otro editor, Clemencín[1249], errata de imprenta, y no broma soez:

> --…Porque mi Dulcinea del Toboso osaré yo jurar que no ha visto en todos los días de su vida moro alguno, ansí como él es, en su mismo traje, y que *se está hoy como la madre que la parió*…
>
> (I, 26)

[1248] Gaos (1987: 178 – 180).
[1249] Clemencín (1967: 1265, nota 12).

En la Segunda Parte le preguntaron dos guasones…

> "…qué nuevas tenía de la señora Dulcinea del Toboso: si se había casado*, si estaba parida o preñada, o si, estando en su entereza, se acordaba –guardando su honestidad y buen decoro—de los amorosos pensamientos del señor don Quijote.* A lo que él respondió:
>
> --*Dulcinea se está entera*, y mis pensamientos más firmes que nunca, las correspondencias en su sequedad antigua, su hermosura en la de una soez labradora transformada....
>
> (II, 59)

*

Vencido en una playa de Barcelona, aceptó, "puntual", retirarse "a su lugar un año", pero de ninguna manera quiso desdecir a Dulcinea, ni desdecirse de su amor:

> --Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra.
>
> (II, 64)

*

> "...y el año que tendría que estarse quieto pensó formar otra Nueva Arcadia, y hacerse él y Sancho pastores. No le tendría que cambiar el nombre a su señora, pues le cuadra así al de pastora como al de princesa..."
>
> (II, 67)

Una vez apeado se le ocurrió, ya que no había sabido amarla bien como hombre a mujer, y que ahora no le dejaban irle detrás como caballero a dama, que podrían quererse como zagales. La novela pastoril es un espacio todavía más seguro para los amantes de su condición que los libros de caballerías.

*

Siguiendo con trampas las instrucciones de Merlín, con una falsa azotaina, "...acabó Sancho su tarea, de que *quedó don Quijote contento sobremodo, y esperaba el día por ver si en el camino topaba ya desencantada a Dulcinea su señora...*" (II, 72)

Otra cosa lo desesperó. A la entrada del pueblo…

> "…vio don Quijote que en las eras del lugar estaban riñendo dos mochachos, y el uno dijo al otro:
>
> *--No te canses, Periquillo, que no la has de ver en todos los días de tu vida.*
>
> Oyólo don Quijote y dijo a Sancho:
>
> --¿No adviertes, amigo, lo que aquel mochacho ha dicho: "no la has de ver en todos los días de tu vida"?
>
> --Pues bien, ¿qué importa—respondió Sancho—que haya dicho eso el mochacho?
>
> --¿Qué? –replicó don Quijote--. ¿No vees tú que aplicando aquella palabra a mi intención *quiere significar que no tengo de ver más a Dulcinea*?
>
> Queríales responder Sancho, cuando se lo estorbó ver que por aquella campaña venía huyendo una liebre seguida de muchos galgos y cazadores, la cual, temerosa, se vino a recoger y a agazapar debajo de los pies del rucio. Cogióla Sancho a mano salva y presentósela a don Quijote, el cual estaba diciendo:
>
> --*Malum signum! Malum signum!* Liebre huye, galgos la siguen: *Dulcinea no parece!*
>
> --Estraño es vuesa merced –dijo Sancho--. Presupongamos que esta liebre es Dulcinea del Toboso y estos galgos que la persiguen son los malandrines encantadores que la transformaron el labradora; ella huye, yo la cojo y la pongo en poder de vuesa merced, que la tiene en sus brazos y la regala: ¿qué mala señal es ésta ni qué mal agüero se puede tomar de aquí?

Se aclaró, además, que lo que decía un muchacho al otro que no vería más era una jaula de grillos... "He aquí, señor, rompidos y desbaratados estos agüeros..." (II, 73)

*

Aquellas últimas aprensiones, la melancolía o el cielo le dieron "una calentura que le tuvo seis días en la cama". "Rogó don Quijote que le dejasen solo, porque quería dormir un poco. Hiciéronlo así y durmió de un tirón, como dicen, más de seis horas; tanto, que pensaron el ama y la sobrina *que se había de quedar en el sueño*."

Despertó cuerdo:

> --Dadme albricias, buenos señores, de que *ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano*, a quien mis costumbres me dieron renombre de *bueno*...

Sólo lo frenaba su Sancho:

> --¿Ahora, señor don Quijote, que tenemos nueva que está desencantada la señora Dulcinea, sale vuestra merced con eso? ¿Y agora que estamos tan a pique de ser pastores...quiere vuesa merced hacerse ermitaño? *Calle, por su vida, vuelva en sí y déjese de cuentos.*

Y aún, después de oírse en el testamento, le dice:

> --¡Ay! (...) No se muera vuestra merced (...) quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora Dulcinea desencantada, que no haya más que ver...

(II, 74)

No se quedó en el sueño. Pero sí, sí. Don Quijote de la Mancha se quedó en el sueño. Quien "recordó" fue Alonso Quijano, el bueno, o sea, despertó (también, de su locura) y se olvidó de Dulcinea, y hasta de Aldonza Lorenzo, y vino a ser lo que aborrecía (exactamente como lo pintara el aprovechado autor de su baratadora segunda parte), a saber, un pobre hidalgo desenamorado, y a morir como tal. Sin embargo, aquel "vuelva en sí y déjese de cuentos" confirma, con la autoridad de quien mejor lo conoció, que el verdadero don Quijote no hubiera confesado, en sus últimas, otra cosa que su amor, fuera de la especie que fuera, a Dulcinea.

3. He aquí el Loco

"*Loco soy, loco he de ser…*" (I, 25)

"*…aquí estoy yo, que lloveré cuando se me antojare…*" (II, 1)

> "Pues bien, sí; creo que se puede intentar *la santa cruzada de ir a rescatar el sepulcro de Don Quijote del poder de los bachilleres, curas, barberos, duques y canónigos que lo tiene ocupado.* Creo que se puede intentar la santa cruzada de ir a rescatar el sepulcro del *Caballero de la Locura* del poder de los hidalgos de la Razón."[1250]

Un compañero suyo de generación, José Ortega y Gasset, se unió a la "santa cruzada" a que llamó Unamuno desde su púlpito. En sus *Meditaciones del Quijote* explicó el carácter substancialmente revolucionario y trágico de la locura del manchego:

> "…existen *hombres decididos a no contentarse con la realidad. (…) se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición, y, en resumen, los instintos biológicos les fuerzan a hacer. Estos hombres llamamos héroes. Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo.* Si nos resistimos a que la herencia, a que lo circunstante nos impongan una acciones determinadas es que buscamos asentar en nosotros, y sólo en nosotros, el origen de nuestros actos. Cuando el héroe *quiere*, no son los antepasados en él o los usos del presente quienes quieren, sino él mismo. Y este querer él ser él mismo es la heroicidad.
>
> No creo que exista especie de originalidad más profunda que esta originalidad "práctica", activa del héroe. *Su vida es una perpetua resistencia a lo habitual y consueto. Cada movimiento que hace ha necesitado primero vencer a la costumbre e inventar una nueva manera de gesto. Una vida así es un perenne dolor, un constante desgarrarse de aquella parte de sí mismo rendida al hábito, prisionera de la materia.*"[1251]

[1250] Unamuno (1952: 13).
[1251] Ortega y Gasset (1960: 121).

> "Héroe es, decía, quien quiere ser él mismo. *La raíz de lo heroico hállase, pues, en un acto real de de voluntad.* Nada parecido en la épica. Por esto Don Quijote no es una figura épica, pero sí es un héroe. Aquiles hace la epopeya, el héroe la quiere. De modo que *el sujeto trágico* no *es trágico*, y, por tanto, poético en cuanto hombre de carne y hueso, sino sólo *en cuanto que quiere*. La voluntad –ese objeto paradoxal que empieza en la realidad y acaba en lo ideal, pues sólo se se quiere lo que no es—es el tema trágico…"[1252]

> "El reformador, el que ensaya nuevo arte, nueva ciencia, nueva política, atraviesa, mientras vive, un medio hostil, corrosivo, que supone en él un fatuo, cuando no un mixtificador. Tiene en contra suya aquello por negar lo cual es él un héroe: la tradición, lo recibido, lo habitual, los usos de nuestros padres, las costumbres nacionales, lo castizo, la inercia omnímoda, en fin."[1253]

Muchos han examinado sus cóleras primeras, sus melancolías últimas, sus permanentes disparates, la naturaleza de sus terrores y sus delirios, "el género", en suma, de su locura. Unamuno y Ortega la entienden heroica. Su atrevimiento es trágico porque combate dos gigantes todopoderosos, el "yo" (el "yo" que es, no el que quiere ser, no el que sale a ser) y sus "circunstancias". Sólo parece ridículo a los cobardes que vigilan su sepulcro. Antes, atendiendo a lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari dijeron de la esquizofrenia, por ejemplo, que era "a la vez el muro, la abertura del muro y los fracasos de esta abertura"[1254], fijándome en la raíz de la palabra, que describe la "escisión" del sujeto, y acordándome de que Leopoldo María Panero identificaba la esquizofrenia con la demencia precoz o "traviesa", como una suerte, entonces, de regresión a la infancia[1255], he hecho "esquizo" a don Quijote. Ahora, si uno lee *The Knotted Subject* (*El sujeto anudado*) de Elisabeth Bronfen, que trata, tal y como subtitula su autora, de "la histeria y sus descontentas", cuando observamos la forma mutante de la "estraña locura" de Alonso Quijano (primero se hace lector, luego caballero andante, y al final, casi, pastor), su origen parcialmente (pero no fundamentalmente) sexual, su

[1252] Ortega y Gasset (1960: 124).
[1253] Ortega y Gasset (1960: 129).
[1254] Deleuze y Guattari (1998: 141).
[1255] Leopoldo María Panero, en el Prólogo a su traducción de *Peter Pan*.

ambigua, inacabable, escurridiza *persona* (crea un personaje, don Quijote, que se interpone entre él y la realidad, lo protege de ella), la impaciencia con que es recibida por familiares, vecinos y extraños, y la perplejidad con que la Medicina se enfrenta a su enfermedad, Alonso Quijano parece también histérico, y desde luego está radicalmente descontento. Con su pasión, con su cruz, tanto el esquizofrénico como el histérico descubren, y denuncian, el cerco a que someten "Dios y el rey" a quienes osan traspasar su ley primera, rehusando "crecer", seguir con las generaciones, calcar, amarrándote ahora a uno de los vértices del lado superior, el del papá, el triángulo familiar.

4. Como Peter

> "…*ni tenía por ningún trabajo, sino por mucho descanso, andar buscando las aventuras*…" (I, 8)

> "Pues, ¿qué creías, Sancho? *El héroe es siempre por dentro un niño, su corazón es infantil siempre: el héroe no es más que un niño grande. Tu Don Quijote no fue sino un niño, un niño durante los doce años en que no logró romper la vergüenza que le ataba, un niño al engolfarse en los libros de caballerías, un niño al lanzarse en busca de aventuras. ¡Y Dios nos conserve simpre niños*, Sancho amigo!"[1256]

Al abrigo de esta autoridad, y de las que iré anotando a continuación, me resulta facilísimo seguir comparando (ya los he asemejado en lo esencial) a don Quijote y a Peter Pan. Uno y otro actúan dentro de universos imposibles que han concebido ellos mismos: el tiempo puramente mítico de los caballeros andantes, el País de Nunca Jamás. Si Peter Pan no podía dejar de ser niño, don Quijote sufre una cierta regresión infantil, como opinó Helene Deutsch[1257]. Por encima de todo, ambos juegan, hacen "como si…"[1258] En *El Quijote como juego* Gonzalo Torrente Ballester observa que el juego es la "dominante" estructural del libro, y que a la vez gobierna al protagonista.[1259]

> "El niño sin juguete, el que se ve obligado a inventarlo en una verdadera operación de *bricolage*, actúa como don Quijote: el más leve y lejano parecido le sirve para transmudar lo real y crear así el mundo en que puede jugar. Señala la silla y decreta: Esto es el barco y yo soy el capitán. Y, en tanto dura el juego, la silla es el barco y el niño es capitán, y aunque el niño sabe que se trata de una convención –de ahí el ingrediente irónico de todo niño que inventa su juguete--, se irrita cuando alguien no acepta lo convenido y niega la condición de barco a la silla y de capitán al

[1256] Unamuno (1952: 140).
[1257] Helen Deutsch, 'Don Quixote and Don Quixotism', en *Neuroses and Character Types: Clinical Psychoanalytical Studies*, International University Presses, Nueva York, 1965, pp. 218-225: p. 221; citada en Riley (2000: 72).
[1258] Huizinga (2000: 21).
[1259] Torrente Ballester (1975: 78 – 79, nota 1.).

niño. Una cita de Goethe: 'El artista es la supervivencia del niño en el hombre'."[1260]

"Numerosas aventuras vividas por Don Quijote en la Primera parte se parecen mucho al juego infantil 'Imagina que soy…'"[1261]

Juegan, decía, hacen "como si…". O sea, interpretan un papel:

"Las aventuras de don Quijote son, por tanto, una representación (usada la palabra en su sentido teatral, haciendo 'representar' sinónimo de *jouer* y de *to play*)."[1262]

"Alonso Quijano 'vive' el 'otro' que él mismo quisiera ser, y lo vive tan realmente que sufre en sus carnes las consecuencias. La representación se confunde con la vida. Y ¿qué palabra hay que designe esto de un modo inequívoco? El repertorio verbal hispano no ofrece más que la de 'juego' que, casualmente, figura entre los significados del verbo francés *jouer*, lo mismo que del inglés *to play*. Alonso Quijano juega a ser don Quijote."[1263]

"Se ve lo que en *la locura de don Quijote* hay de *simulación*, de *comedia*, de *juego*. *El caballero*, sin ser por ello un hipócrita, *se hace el loco, representa una farsa*. Ahora resulta diáfano que estamos ante una *demencia fingida*…"[1264]

Ahora bien, y éste es el accidente más característico de su locura, lo hacen en serio: nunca se tienen por jugadores o personajes. Lo que los marca como monstruos es que para ellos fuera del juego, fuera del teatro, no existe más que el horror de la vida adulta, normal. De ahí que se nieguen a abandonar su partida, su representación. Como escribe Gonzalo Torrente Ballester "…don Quijote se ve obligado a continuar el juego porque es su prisionero…".[1265]

[1260] Torrente Ballester (1975: 120).
[1261] Riley (2000: 72).
[1262] Torrente Ballester (1975: 60).
[1263] Torrente Ballester (1975: 64).
[1264] Gaos (1987: 178).
[1265] Torrente Ballester (1975: 198).

En efecto, en cuanto se ve forzado (porque respeta religiosamente las reglas de su juego) a dejar la caballería, piensa meterse a pastor. Gracias a su "capacidad dramática" don Quijote es "un jugador incansable, un jugador que no le falla ni aun cuando las bazas están en la mano enemiga, y que, abandonando el tresillo, acepta la propuesta de empezar una partida de brisca."[1266]

[1266] Torrente Ballester (1975: 209).

IV. Un entre-esto-y-aquello[1267]

"*…no son aventuras de ínsulas,*
sino de encrucijadas…" (I, 10)

[1267] Acabo como empecé: Salomón, juez sabio y viejísimo de la parte fantástica de los Jardines de Kensington, le dijo a Peter Pan que no sería nunca "exactamente humano", "y tampoco exactamente un pájaro", que era un "Entre-Esto-y-Aquello" ("a Betwixt-and-Between"). En J. M. Barrie, *Peter Pan en los Jardines de Kensington*, cap. 2.

En cada encrucijada se halla el centro del mundo. Es lugar de epifanías, de purgas, de paso a otra vida, a otro universo, puerta que se abre, puerta que se cierra, momento de "elecciones (…) irreversibles".[1268]

Alonso Quijano, don Quijote de la Mancha. El Bueno, el Loco. Que amó a Aldonza Lorenzo (a Dulcinea). Que no. Que podía amar y no. Que quería y no, crecer. Fueron aventuras, las suyas, como bien supo él, "de encrucijadas", de no saber si tirar hacia la izquierda o hacia la derecha.

[1268] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, "Encrucijada".

Jesús, el Cristo

I. Tres Epígrafes

1. Acerca del mundo

En Ainón, cerca de Salim, Juan, su adelantado, decía de él que "viene de arriba", "del cielo" (*Juan*, III, 31).

Reñía Jesús a los judíos, porque no lo conocían: "Vosotros sois de abajo, yo soy de arriba. Vosotros sois de este mundo, *yo no soy de este mundo*" (*Juan*, VIII, 23).

A los Doce (y era la Última Cena) les advierte: "Si fuerais del mundo, el mundo amaría lo suyo; pero, como no sois del mundo, *porque yo al elegiros os he sacado del mundo*, por eso os odia el mundo" (*Juan*, XV, 19).

Luego, en conversación privada, dice a su Padre: "Yo les he dado tu Palabra, y el mundo los ha odiado, porque no son del mundo, como *yo no soy del mundo*" (*Juan*, XVII, 14).

Y todavía, delante de Pilato, se defendía: "*Mi Reino no es de este mundo*…" (*Juan*, XVIII, 36)

Es el mundo la obra perfecta y muy aseada de Dios, su Autor primero. No decía éste. Mundo…

> "…en sentido moral se toma por el modo de vida, tratos y comercios de los hombres" (*Aut.*).
>
> "En lo ascético y moral, se toma por la propensión e inclinación a vivir siguiendo las diversiones, gustos y vanidades que apetecen y estiman los hombres, y en este sentido es uno de los enemigos del alma" (*Aut.*).

Vale el mundo el siglo. No fue, o no quiso ser, Jesús de este mundo, y mandó que nos quitásemos de él, que huyésemos el siglo, que lo dejásemos. Pero ¿qué mundo lo enfadaba?

2. Piedra de escándalo

Decía Jesús: "…¡y dichoso aquel que no halle escándalo en mí!" (*Mateo*, XI, 6; *Lucas*, VII, 23)

Lo contrario de la fe no es la indiferencia. Peor que el tibio es quien recibe con *escándalo* la Palabra, y la noticia del Hijo de Dios.

Y es que temblaban si declarabas "soy *cristiano*". Fue título, o "signo", tremendo, que metía miedo (*Evangelio según Felipe*, 49).

3. "…y la verdad os hará libres…"

"Yo soy el Camino, *la Verdad* y la Vida" (*Juan*, XIV, 6). Decía. Decía:

> "Si os mantenéis en mi Palabra
> seréis verdaderamente mis discípulos,
> y conoceréis la verdad,
> *y la verdad os hará libres*" (*Juan*, VIII, 31 – 32).

Decía: "'Yo para esto he nacido y para esto he venido al mundo: para dar testimonio de la verdad. (…)' Le dice Pilato [en un apunte postmoderno]: *'¿Qué es la verdad?'*" (*Juan*, XVIII, 37 – 38)

II. "*Who am I? Ha?*"

"¿Quién soy yo? ¿Ja?"[1269] La carcajada es tristísima, y dice, además, sus aprensiones.

[1269] William Shakespeare, *El rey Enrique VIII*, II, II, 66.

1. "Ecce *homo*."

Pilato ha hecho inquisición de la naturaleza, y del señorío, de Jesús. Mandó luego que lo azotasen, y lo vistiesen de rey a lo ridículo (la corona de espinas, el manto púrpura de los reclutas), y lo abofeteasen, y lo entrega a sus verdugos resumiéndolo: "Ecce *homo*." "Aquí tenéis *al hombre*" (*Juan*, XIX, 5).

2. Hijo de tal

En *El rey Juan*, de William Shakespeare, el *Bastardo* es, desde el título que le da su autor, ése que no tiene *nombre*, ni *apellido*, ni los quiere. Su señor, el Rey, quiere averiguar "*qué*" hombre es (I, I, 49), "*qué*" es: "¿Y tú *qué* eres?" ("And *what* art thou?" [I, I, 55]) A pesar de que, después de examinar la historia amorosa de su madre y estudiar su gesto, el Rey declara que es Ricardo Plantagenet, hijo de ley de aquel Ricardo Corazón de León, el Bastardo, repitiendo (casi, casi) a Jesús (gasta su misma soberbia), afirma: "Y *yo soy yo*, comoquiera que fuera concebido." ("And *I am I*, howe'ver I was begot." [I, I, 175]) Otro lo interroga aún: "*¿Quién eres?*" ("*Who art thou?*") Él contesta: "*Quien tú quieras.*" ("*Who thou wilt.*") (V, VI, 9) Vale, pues, cualquier hombre. Desconociendo a su padre, quitándose nombres y apellidos, se ha hecho libre.

Jesús entendía abominable la familia natural, la que participa de tu hueso y de tu sangre:

> "Ni llaméis a nadie 'Padre' vuestro en la tierra, porque uno solo es vuestro Padre: el del cielo" (*Mateo*, XXIII, 9).

> "Dijo Jesús: 'Quien conociere al padre y a la madre, será llamado hijo de prostituta'" (*Evangelio de Tomás*, 105).

> "Caminaba con él mucha gente, y volviéndose les dijo: 'Si alguno viene donde mí y no odia a su padre, a su madre, a su mujer, a sus hijos, a sus hermanos, a sus hermanas y hasta su propia vida, no puede ser discípulo mío'" (*Lucas*, XIV, 25 – 26).

Jesús es, seguro, el chico de María, su mayor.

Llamarse "Hijo de Dios", o "Hijo del hombre", vale tanto como decir "hijo de nadie". Es quererse huérfano de padre. Bastardo aposta.

3. de la Orden de Melquisedec

Ha derrotado Abraham a los cuatro reyes, y en el valle de Savé le sale Melquisedec, rey de Salem, y sacerdote, y lo bendice, y recibe por eso el diezmo mejor (*Génesis*, XIV, 17 – 20).

Y es Melquisedec (y vale el nombre de Melquisedec) "*sin padre, ni madre, ni genealogía*, y ni tuvieron principio sus días, ni tendrá su vida fin, porque fue hecho a semejanza del Hijo de Dios, y será sacerdote en perpetuidad" (*Epístola a los Hebreos*, VII, 3).

Fue juramento muy fuerte de Yahvéh. "Tú eres por siempre sacerdote, de la Orden de Melquisedec" (*Salmo* CX, 4). Y lo decía por Jesús (*Epístola a los Hebreos*, VI, 20).

Para ser, entonces, "perfecto para siempre" (*Epístola a los Hebreos*, VII, 28), no tiene Jesús, como Melquisedec, padre, ni madre, ni hijos de su carne.

4. Epifanías primeras (novela familiar)

Cosas que contaban a Jesús papá (pero no era su padre natural) y mamá, epifanías que rodearon su infancia más o menos fabulosa, y con las cuales armó su novela familiar.

Fue un Ángel el correo de su principio fantástico. La ha cubierto con su sombra el Espíritu Santo, y María concibe a Uno al que titularán Hijo del Altísimo e Hijo de David (y heredero de su trono) (*Lucas*, I, 26 – 38). Y gastará los nombres poderosísimos de Jesús y de Manuel (*Lucas*, I, 31; *Mateo*, I, 21 – 25), y el apellido de *Nazoreo* (*Mateo*, II, 19 – 23). Lo conocieron Isabel, en Visitación famosa (*Lucas*, I, 39 – 45), y los pastores (allí fue el primer villancico) (*Lucas*, I, 8 – 20), y los Magos de Oriente (*Mateo*, II, 1 - 12), y, en el Templo de Jerusalén, Simeón y Ana, la profetisa (*Lucas*, II, 25 – 38).

La estrella levantina, el portal de Belén, su huida a Egipto, su infancia oculta en Nazaret, todo apuntaba al Cristo.

5. Rey de los judíos

Los Magos entendieron en la Estrella oriental el comienzo del "Rey de los judíos" (*Mateo*, II, 2).

Entra Jesús en Jerusalén "montado en un pollino de asna", como toca a su Señor final (*Isaías*, LXII, 11; *Zacarías*, IX, 9), y lo reciben palmeros, y con "*hosannas*", y titulándolo "Rey de Israel" (*Juan*, XII, 12 – 15).

Jesús calla su oficio de monarca. Sólo ahora, en sus penúltimas, cuando Pilato le pregunta, "¿Eres tú el Rey de los judíos?", contesta él, "*Sí*, tú lo dices" (*Marcos*, XV, 2; *Mateo*, XXVII, 11; *Lucas*, XXIII, 3).

Harán burla de sus ínfulas Pilato y sus legionarios. Juntarán a toda la cohorte. Lo vestirán con el capisayo aberenjenado de un soldado raso, le ceñirán corona de espinas, y le pondrán en la mano una caña, para que figure como fantoche de rey de judíos, y como tal lo saludarán, arrodillándose delante de él, mientras le dan de bofetadas y le escupen. Y clavarán en la cruz, en un letrero, sobre su cabeza, el I.N.R.I. que decía su nombre, y su nación, y su título, y le dirán, ¿no eres el Rey de los judíos?, baja, entonces, ya que vales tanto, del palo (*Marcos*, XV, 1 – 32; *Mateo*, XXVII, 11 – 43; *Lucas*, XXIII, 1 – 38; *Juan*, XIX, 1 - 22).

Ninguno atina la condición de su señorío. Sólo Juan, que corrige a sus demás secretarios: ""¿Eres tú el Rey de los judíos?' Respondió Jesús: '¿Dices eso por tu cuenta, o es que otros te lo han dicho de mí?' (…) '*Mi Reino no es de este mundo.* (…) Sí, como dices, soy Rey…"" (*Juan*, XVIII, 33 – 37)

6. Hi de David

San Mateo (I, 1 – 17) empieza su cuento con el "*libro* de la generación de Jesucristo". "Abraham engendró a Isaac, Isaac engendró a Jacob…" Dice, y sigue hasta José, "el esposo de María, de la que nació Jesús, llamado Cristo". San Lucas (III, 23 - 38) trae su linaje al revés: "Tenía Jesús, al comenzar, unos treinta años, y era según se creía hijo de José, hijo de…" Dice, y continúa remontándose hasta Adán, "hijo de Dios". Pero precisamente Lucas y Mateo hacen a José nada más padrastro, "ayo, o padre putativo"[1270], de Jesús. Con lo cual ellos mismos arrancan de cuajo sus estupendos árboles genealógicos.

¿Por qué importaba que Jesús naciese en Belén, y llevase el apellido cierto de David? Porque estaba escrito (*Juan*, VII, 40 – 42; *Mateo*, II, 1 – 6), aquí, aquí, aquí:

De "Belén Efratá", fecundísima, aunque era "la menor", o "la pequeña", "entre las familias de Judá", saldría, palabra de Miqueas, el señor nuevo, y último, de Israel, y había de nacer de "la que ha de parir" (*Miqueas*, V, 1 – 2), aquella "virgen", o "casada novensana" (*'almah*) que decía Isaías (VII, 14).

Y era David belenita, el pequeño de Jesé (*Libro primero de Samuel*, XVI, 1 – 13). Y Yahvéh, por boca alucinada de Natán, le había asegurado que ahijaría a uno de su Casa, el cual reinaría para siempre (*Libro segundo de Samuel*, VII, 12 – 14; 16).

Así, Gabriel, ángel capitán, para que se cumpliese todo literalmente, dijo la grandeza del Niño que iba a concebir María a la sombra del Altísimo, y que se sentaría en "el trono de *David, su padre*" (*Lucas*, I, 26 – 35).

[1270] Así lo llama Pedro de Ribadeneira, en su *Flos Sanctorum* (*Aut.*).

Lo saludaban como "*Hijo de David*" los ciegos y "toda la gente, atónita", en la esperanza, o tras la confirmación, de sus curaciones milagrosas (*Mateo*, IX, 27; XX, 29 – 31; XXII, 23) y exorcismos (*Mateo*, XV, 22).

Cuando Jesús entra en Jerusalén, caballero a lo ridículo, sobre asna y pollino, como tocaba a su Rey último (*Mateo*, XXI, 1 – 5; *Isaías*, LXII, 11; *Zacarías*, IX, 9), la ciudad lo recibe con un "¡*Hosanna* al Hijo de David!" (*Mateo*, XXI, 9) que repetían, dando escándalo, los niños (*Mateo*, XXI, 15 – 16).

Luego (ya ha muerto, y ha resucitado, y ha subido al cielo, nuestro señor) Pedro recordará a los de Jerusalén la Palabra de Dios, que había asegurado con juramento fuerte a David que uno "del fruto de su lomo, cuanto a la carne" (por Jesús lo decía, les decía) podría mucho, mucho (*Hechos de los apóstoles*, II, 29 – 35). Pablo resume la historia de los israelitas, y llega a David: "De la descendencia de éste, Dios, según la Promesa, ha suscitado para Israel un Salvador, Jesús" (*Hechos de los apóstoles*, XIII, 23). Y comienza su *Epístola a los romanos* (I, 3 – 4) distinguiendo a Jesucristo "hecho de la simiente de David según la carne", y "constituido", o "declarado", o marcado como "Hijo de Dios con poder" "según el Espíritu de santidad".

Pero ¿qué opinaba Jesús? En el Templo preguntaba: "¿Qué pensáis acerca del Cristo? ¿De quién es hijo?" Y cuando le responden: "De David", él, enfadado, lo niega, no podía ser, el mismo David, "movido por el Espíritu [Santo]", titulaba al Cristo que vendría mi Señor, mi Señor. ¿Veis? No puedo ser yo, puesto que soy su señor, hijo de David (*Mateo*, XXII, 41 – 46; *Marcos*, XII, 35 – 37; *Lucas*, XX, 41 – 44).

7. El Hijo del hombre

El arameo *bar nasha'*, como el hebreo *ben 'adam*, "hijo de hombre", o "hijo-de-adán", valía, a menudo, simplemente, "hombre":

> "Al ver tu cielo, hechura de tus dedos,
> la luna y las estrellas, que fijaste tú,
> ¿qué es *el hombre* para que de él te acuerdes,
> *el hijo de Adán* para que de él te cuides?"
> (*Salmos*, VIII, 4 – 5)

El título que Jesús prefirió darse a sí mismo fue el de "*el Hijo del hombre*". ¿Era por pudor? ¿Modestia? ¿Discreción? Con él, ¿se *desendiosaba* (literalmente)?

No. Usaba otro de los apellidos del Cristo, y el de algunos que fueron secretarios de Yahvéh (*Daniel*, VII, 13 – 14; *Ezequiel*, I – III; *Libro Etiópico de Henoc*).

"*Hijo del hombre*", se llamaba Jesús, para expresar su humildad radical, no quiero techo, ni almohada (*Mateo*, VIII, 20), y vengo a servir, y a rescatar, a cambio de mi vida, a muchos (*Mateo*, XX, 28; *Marcos*, X, 45).

También, para publicarse "señor del sábado" (*Marcos*, II, 28).

También, para anunciar las tres veces de los cuentos su Pasión y Resurrección, su Semana Santa (*Lucas*, IX, 22; IX, 44; XVIII, 31 – 34; *Marcos*, XIV, 21; IX, 31; X, 33 – 34; *Mateo*, XVII, 12; XVII, 22; *Marcos*, IX, 31).

También, para decir a los suyos, oh you'll miss me like hell: "Vendrán días en que desearéis ver uno solo de los días del Hijo del hombre, y no lo veréis" (*Lucas*, XVII, 22).

También, para anunciar su Parusía, vendrá el Hijo del hombre segunda vez (no digo, ni sé, el día, ni la hora), tremendo, y os juzgará, éste me defendió, éste me negó (*Lucas*, XVII, 23 – 25; XII, 8 – 9; XII, 40; XXI, 36; *Marcos*, VIII, 38; XIII, 26; *Mateo*, XXIV, 30; XXV, 31).

También, para fijar su divinidad: "El Sumo Sacerdote le preguntó de nuevo: '¿Eres tú el Cristo, el Hijo del Bendito?' Y dijo Jesús: 'Sí, yo soy, y veréis al Hijo de hombre…'" (*Marcos* XIV, 61 – 62)

Se ha ido el Cristo, y Esteban, lleno del Espíritu Santo, ve "los cielos abiertos y al Hijo del hombre que está en pie a la diestra de Dios" (*Hechos de los apóstoles*, VII, 56).

Y Juan, alucinado en la isla de Pafos, avanza el final de los tiempos, y, gobernando nuestras últimas suertes, "*como a un Hijo de hombre*, vestido de una túnica talar, ceñido al talle con un ceñidor de oro" (*Apocalipsis*, I, 13), o, sobre una nube, "sentado", "*uno como Hijo de hombre*, que llevaba en la cabeza una corona de oro y en la mano una hoz afilada" (*Apocalipsis*, XIV, 14). Y era, claro, Nuestro Señor.

Interesa a Jesús que aseguren, con la fe, su extraño sobrenombre. A aquel ciego, por ejemplo, le pregunta: "'*¿Tú crees en el Hijo del hombre?*' Él respondió: '¿Y quién es, Señor, para que crea en él?' Jesús le dijo: 'Le has visto; el que está hablando contigo, ése es.' Él entonces dijo: *'Creo, Señor*'" (*Juan*, IX, 35 – 38). Y vio.

8. el Cristo

Daniel pronostica a "*un Príncipe Mesías*" que, después de sesenta y dos semanas, "será suprimido, y no habrá para él…" (*Daniel*, IX, 25 – 26) Ahí se corta el texto, la Palabra revelada. Diría, dicen, a Nuestro Señor.

Te vuelves, mediante el óleo de la unción, hijo de Yahvéh (*Salmos*, II, 2 y 7). "El Ungido" traduce, en hebreo, al "Mesías" y, en griego, al "Cristo". Ungieron, primero, al Rey, y más adelante al Sacerdote. Es, en los *Salmos*, el título de David, y de los de su Casa, y, en el Nuevo Testamento, el de Jesús.

Lo conocen como tal Herodes, cuando los Magos lo enteran de la Estrella (*Mateo*, II, 4), y Andrés, su discípulo primero, o segundo (*Juan*, I, 41), y Pedro (*Marcos*, VIII, 27 – 29; *Mateo*, XVI, 13 – 20; *Lucas*, IX, 21), que gana, por eso, mucho, y todos los demonios (*Lucas*, IV, 41). Y de eso lo acusan, sobre todo (es su crimen peor), ante Pilato, que dice que es "*Cristo Rey*" (*Lucas*, XXIII, 2).

Una sola vez, sin embargo, ¿o me equivoco?, se dice Jesús el Cristo, y evita, además, pronunciar el nombre. Le ha dicho la samaritana: "'Sé que va a venir *el Mesías, el llamado Cristo*. Cuando venga, nos lo explicará todo.' Jesús le dice: '*Yo soy*, el que te está hablando'" (*Juan*, IV, 25 – 26).

9. El Hijo de Dios

9. a. Lo que sabía Satanás

"*Si eres Hijo de Dios…*" (*Mateo*, IV, 3, 6; *Lucas*, IV, 3, 9) Satanás, en el desierto, para tentarlo, ensayaba el orgullo de Jesús, y la certeza de su parte divina.

9. b. Según San Marcos

Jesús, con sus apellidos simbólicos ("el Cristo", que vale "el Ungido") y naturales, titula la *historia*, o *noticia*, de Marcos: "Comienzo del Evangelio de *Jesucristo, Hijo de Dios*" (*Marcos*, I, 1).

9. c. Hijo de Él, y la misma cosa que Él (según San Juan)

Es (fue) su "Hijo único" (*Juan*, I, 14; I, 18; III, 16; III, 18), su Palabra encarnada (*Juan*, I, 14). Venía de su parte, para decirlo, para contarlo. Eran, él y el Padre, la misma cosa: "Yo y el Padre somos uno" (*Juan*, X, 30). Era, sí, "*el Hijo del hombre*", pero "el Padre, Dios", lo "ha marcado con su sello" (*Juan*, VI, 27). Según San Juan.

9. d. "Yo Soy"

***

Cuando los suyos querían saber su *nombre*, Él se lo callaba, porque "es *maravilloso*" (*Jueces*, XIII, 18). Si lo pronunciasen exactamente, lo conocerían, y se terminarían, o se terminaría Él. "*Yo soy el que soy*", dijo Él érase una vez. "Éste es *mi nombre* para siempre…" (*Éxodo*, III, 13 – 15). El Señor habla con humos, lomienhiesto.

***

"Y miró Dios a los hijos de Israel y conoció…" (*Éxodo*, II, 25) El verso se rompe ahí. Conoció, claro, su desgracia, y quiso remediarla. Y el ángel de Yahvéh se apareció a Moisés (pero éste "se cubrió el rostro", miedoso de verlo) en Horeb, Su montaña sagrada, y le ordenó que sacase a su gente de Egipto y la pastorease hasta aquella tierra que manaba "leche y miel", "al país de los cananeos, de los hititas, de los amorreos, de los perizitas, de los jivitas y de los jebuseos" (*Éxodo*, III, 1 – 8).

> "Contestó Moisés a Dios: 'Si voy a los israelitas y les digo: 'El Dios de vuestros padres me ha enviado a vosotros'; cuando me pregunten: '*¿Cuál es su nombre?*', ¿qué les responderé?' Dijo Dios a Moisés: '*Yo soy el que soy*.' Y añadió: 'Así dirás a los israelitas: *Yo soy* me ha enviado a vosotros.'[1271] Siguió Dios diciendo a Moisés: 'Así dirás a los israelitas: *Yahvéh*, el Dios de vuestros padres, el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob, me ha enviado a vosotros. *Éste es mi nombre para siempre, por él seré invocado de generación en generación*'" (*Éxodo*, III, 13 – 15).

Puede uno pronunciar, y escribir, Dios (Elohim), porque es arca vacía, que no dice qué es. Porque no es Su *nombre*. Y(a)hv(é)h, no. Entienden los filólogos que Y(a)hv(é)h parece "una forma arcaica" del verbo ser.[1272] El fantástico tetragrama "sería la tercera persona del verbo *hyh*, *hayah*, ser, o sea: '*él es*', retomando el 'yo soy' de *èhiè* en *èhiè ashèr èhiè*. Por esta razón se pudo traducir esta frase: 'yo soy el que se llama –o 'que es'-- yo soy'".[1273]

[1271] Así lo tradujo también Casiodoro de Reina, en 1569 (versión revisada por Cipriano de Valera, en 1602).
[1272] *Biblia de Jerusalén*. Nota a *Éxodo*, III, 13.
[1273] Porge (2001: 150).

***

El "nombre de Yahvéh" lo empleó primero Enós, el hijo de Set (*Génesis*, IV, 26), pero sus descendientes lo olvidaron. A Abraham, a Isaac y a Jacob Dios (Elohim) se apareció "como *Él Sadday*", y calló su "*nombre de Yahvéh*" (*Éxodo*, VI, 3; *Génesis*, XXXII, 30).

Su *nombre* no podía decirse porque "es *maravilloso*" (*Jueces*, XIII, 18). A Moisés Dios le dijo lo que le dijo, y, por fin, descubrió a su "Siervo" (Israel), sobre el cual había puesto su "espíritu" (*Isaías*, XLII, 1): "Yo, *Yahvéh*, ése es mi nombre" (*Isaías*, XLII, 8).

***

Jesús mandó que los suyos comenzasen su oración principal ahijándose a Él y alabando enseguida su *Nombre*, que importaba.

> "'Vosotros, pues, orad así:
> Padre nuestro que estás en los cielos,
> santificado sea *tu Nombre*…'" (*Mateo*, VI, 9)

> "Él les dijo: 'Cuando oréis, decid:
> Padre, santificado sea *tu Nombre*…'" (*Lucas*, XI, 2)

***

Jesús, en oración, hablando con Papá, tuteándolo, le decía cómo había "manifestado" su "*Nombre*" "a los hombres". "Yo he dado a conocer *tu Nombre* y se lo seguiré dando a conocer…" (*Juan*, XVII, 6, 26) Y sabía (pero tenía miedo) en las vísperas de su Pasión, que ésta serviría para glorificar "*tu Nombre*" (*Juan*, XII, 27 – 28).

***

Pero su *Nombre* (el del Padre) era también el suyo (el del Hijo). Es pecado que os perderá para el Cielo, avisaba el Cristo, no creer "en el *Nombre* del Hijo único de Dios" (*Juan*, III, 18), no creer que "*Yo Soy*" (*Juan*, VIII, 24).

> "No comprendieron que les hablaba del Padre. Les dijo, pues, Jesús: 'Cuando hayáis levantado al Hijo del hombre, entonces sabréis que *Yo Soy*…'" (*Juan*, VIII, 27 - 28).
>
> "Entonces los judíos le dijeron: '¿Aún no tienes cincuenta años y has visto a Abraham?' Jesús les respondió: 'En verdad, en verdad os digo: antes de que Abraham existiera, *Yo Soy*.'" (*Juan*, VIII, 57 - 58)
>
> "…pero tiene que cumplirse la Escritura: 'El que come mi pan ha alzado contra mí su talón.' [Lo decía por el peor Judas.] "Os lo digo desde ahora, antes de que suceda, para que, cuando suceda, creáis que *Yo Soy*" (*Juan*, XIII, 18 – 19).
>
> "'¿A quién buscáis?' Le contestaron: 'A Jesús el Nazareno.' Díceles: *'Yo soy.'* Judas, el que le entregaba, estaba también con ellos. Cuando les dijo: *'Yo soy.'*, retrocedieron y cayeron en tierra. Les preguntó de nuevo: '¿A quién buscáis?' Le contestaron: 'A Jesús el Nazareno.' Respondió Jesús: 'Ya os he dicho que *yo soy*…" (*Juan*, XVIII, 4 – 8)

***

Quiso parecer Él misterioso, secreto. Jacques Lacan investigó la *clave* de Su *nombre*, la llave que lo abre (que lo clausura). También, su cifra, que tapa (y descubriría) su secreto. Fijado por "una grafía", *Yhvh*, que encierra Su esencia, y no puede pronunciarse, "se convierte en metáfora de un agujero".[1274] Ese nombre no sirve de "asidero" a Su "ser". "El nombre es un sin-nombre."[1275] De ahí que André Caquot hable de "pseudónimo de Dios". Dios "revela" a Moisés "su existencia pero disimula su identidad", ocultándola debajo de esa "primera palabra de esta declaración, *éhyèh*, que ocupa el lugar del nombre propio que Moisés espera".[1276] [1277]

[1274] Porge (2001: 172).
[1275] Porge (2001: 150 – 151).
[1276] André Caquot, <<Les enigmes d'un hémistique biblique>>, en *Dieu et l'Etre*, p. 24. En Porge (2001: 151).
[1277] Porge (2001: 151).

Se trata, por lo tanto, de "un Dios que se presenta como esencialmente escondido".[1278] Este Dios gallego se hurta a declarar quién es. Su *Yo soy* "instala en el corazón de la respuesta un agujero, una barra."[1279] Pues bien, este "agujero produce remolinos, engulle más bien y además hay momentos en que vuelve a escupir, ¿qué?"[1280] Aquel *nombre* que no es *nombre*, o vale todos los nombres.

9. e. ¿Creéis o no que soy hijo de tanto?

***

Tocado por el Espíritu Santo, Jesús dijo: "…y nadie conoce bien al Hijo sino el Padre, ni al Padre lo conoce bien nadie sino el Hijo, y aquél a quien el Hijo se lo quiera revelar" (*Mateo*, XI, 27; *Lucas*, X, 22).

***

Lo enfadaban quienes no lo conocían como Hijo de Dios, y su doble. Faltaban encima, cortos de fe, a su Padre (*Juan*, VIII, 18 – 19; VIII, 42 – 43; X, 22 – 30; XIV, 6 – 11). Y condena al que no cree "en el *Nombre* del Hijo único de Dios" (*Juan*, III, 16 – 18).

***

En casa, en Nazaret, era peor. Allí estudiaban su parentela natural, o aparente, y consideraban su *historia* dudable, no, fantasiosa:

> "'¿No es éste el hijo del carpintero? ¿No se llama su madre María, y sus hermanos Santiago, José, Simón y Judas? Y sus hermanas ¿no están todas entre nosotros? Entonces, ¿de dónde le viene todo esto?' Y se escandalizaban a causa de él" (*Mateo*, XIII, 55 – 57).

[1278] F. Michaeli, *Le livre de l'Exode*, Neuchâtel, París, Delachaux et Niestlé, 1974., p. 44. En Porge (2001: 151).
[1279] Porge (2001: 152).
[1280] Jacques Lacan, *RSI*, 15 – IV – 1975. En Porge (2001: 152).

> "'¿De dónde le viene esto? (…) ¿No es éste el carpintero, el hijo de María y hermano de Santiago, Joset, Judas y Simón? ¿Y no están sus hermanas aquí entre nosotros?' Y se escandalizaban a causa de él" (*Marcos*, VI, 2 – 3).
>
> "Y decían: '¿No es éste el hijo de José?'" (*Lucas*, IV, 22)

Como Jesús notó "su falta de fe", dijo lo de nadieesprofetaensupatria, y pudo en ella muy pocos milagros (*Mateo*, XIII, 57 – 58; *Marcos*, VI, 4 – 6; *Lucas*, IV, 24).

***

Los judíos procuraban la muerte de Jesús porque descuidaba los sábados y se declaraba Hijo de Dios, y se igualaba a Él (*Juan*, V, 16 – 18). Ésa fue la causa principal de su condena (*Marcos*, XIV, 64; *Mateo*, XXVI, 65 – 66).

***

Subido al palo santo, se burlaban de él, ¿no decía que era "el Cristo de Dios, el Elegido"? (*Lucas*, XXIII, 35), ¿no decía, "Soy Hijo de Dios"? (*Mateo*, XXVII, 43) Y papá, en su suerte peor, ¿no desclavaba a su chico?

***

Una y otra vez Jesús pide (pero es advertencia severísima) que crean en él como Hijo de Dios, y lo amen, pues ganarán, con ello, mucho, casi todo, después del final, en el otro lado de las cosas (*Juan*, III, 16 – 18; VI, 40; XVI, 27).

9. f. Testigos de su apellido

***

Los demonios, o espíritus inmundos, cuando Jesús los echaba de los cuerpos que ocupaban, lo conocían, y publicaban su padre, divino: "Sé quién eres tú: el Santo de Dios" (*Marcos*, I, 24; *Lucas*, IV, 34). "Tú eres el Hijo de Dios" (*Marcos*, III, 12; *Lucas*, IV, 41). "¿Qué tenemos nosotros contigo, Hijo de Dios?" (*Mateo*, VIII, 29) "¿Qué tengo yo contigo, Jesús, Hijo de Dios Altísimo?" (*Lucas*, VIII, 28; *Marcos*, V, 7)

***

Sus discípulos, desde la barca, cuando lo vieron caminar sobre las aguas, lo supieron: "Verdaderamente eres Hijo de Dios" (*Mateo*, XIV, 33).

***

Jesús pregunta a sus discípulos, lleno, me parece, de ansiedad: "Y vosotros, ¿quién decís que soy yo?" (*Mateo*, XVI, 15; *Lucas*, IX, 20; *Marcos*, VIII, 29)

"Simón Pedro contestó: 'Tú eres el Cristo, el Hijo de Dios vivo.'" (*Mateo*, XVI, 16) Ahí (por eso) dio Jesús a Simón el nombre nuevo de Pedro, que lo instituía como roca solar de su Iglesia, y la capacidad de hacer y deshacer en ella, y las llaves de la portería del cielo.

***

Y, en fin, el centurión que hacía la centinela de su agonía, observando las maravillas que acompañaron su muerte, comentó: "Verdaderamente éste era Hijo de Dios" (*Mateo*, XXVII, 51 – 54).

9. g. "Sí, tú lo has dicho."
"Vosotros lo decís: *Yo soy*."

En los evangelios sinópticos (*marcosmateolucas*) casi nunca (¿nunca?) dice Jesús, yosoyelhijodediós. Se llama, casi siempre, "el *Hijo del hombre*". Cuando alguno acierta su naturaleza manda casi siempre que no la saquen a plaza, esto que sabes, cállatelo. Sólo ante el Sanedrín, porque lo fatigan con su interrogatorio, y para ganar su crucifixión, dice, sí, era yo, *yo soy*.

> "Entonces se levantó el Sumo Sacerdote y poniéndose en medio preguntó a Jesús: '¿No respondes nada? ¿Qué es lo que éstos atestiguan contra ti?' Pero él seguía callado y no respondía nada. El Sumo Sacerdote le preguntó de nuevo: *'¿Eres tú el Cristo, el Hijo del Bendito?'* Y dijo Jesús: 'Sí, *yo soy*, y veréis al Hijo del hombre…'" (*Marcos*, XIV, 60 – 62)

> "Entonces se levantó el Sumo Sacerdote y le dijo: '¿No respondes nada? ¿Qué es lo que éstos atestiguan contra ti?' Pero Jesús seguía callado. El Sumo Sacerdote le dijo: *'Yo te conjuro por Dios vivo que nos digas si tú eres el Cristo, el Hijo de Dios.' Dícele Jesús: 'Sí, tú lo has dicho.* Y yo os declaro que a partir de ahora veréis al hijo del hombre…'" (*Mateo*, XXVI, 63 – 64)

> "'Si tú eres el Cristo, dínoslo.' Él respondió: 'Si os lo digo, no me creeréis. Si os pregunto, no me responderéis. De ahora en adelante, el Hijo del hombre estará sentado a la diestra del poder de Dios.' Dijeron todos: *'Entonces, ¿tú eres el Hijo de Dios?' Él les dijo: 'Vosotros lo decís: Yo soy'*" (*Lucas*, XXII, 67 – 70).

El Sumo Sacerdote se rasgó las vestiduras, escandalizado. Pareció blasfemia, y lo juzgaron, por ella, "reo de muerte" (*Marcos*, XIV, 64; *Mateo*, XXVI, 65 – 66).

9. h. Palabra de Papá

Fue lo de Juan el Bautista, en el Jordán.

> "Y una voz que salía de los cielos decía: '*Éste es mi Hijo amado, en quien me complazco*'" (*Mateo*, III, 17).
>
> "Y se oyó una voz que venía de los cielos: '*Tú eres mi Hijo amado, en ti me complazco*'" (*Marcos*, I, 11).
>
> "…y vino una voz del cielo: '*Tú eres mi hijo: yo hoy te he engendrado*'" (*Lucas*, III, 22).

Fue la Transfiguración en un monte alto delante de Pedro, Santiago y Juan. Jesús conversaba con Elías y Moisés. Los cubrió una nube con su sombra, y salió una voz de ella, y dijo: "*Éste es mi Hijo amado*, [*mi Elegido*], [*en quien me complazco*], escuchadle" (*Marcos*, IX, 7; *Mateo*, XVII, 5; *Lucas*, IX, 35).

Jesús, viéndose así ahijado, se sentiría muy reconfortado y, me parece, casi feliz: "Y el Padre, que me ha enviado, es el que ha dado testimonio de mí" (*Juan*, V, 37 - 38).

9. i. Abbá

José y María han extraviado (para siempre lo han perdido) al difícil adolescente (tenía doce años), y lo encuentran por fin en el Templo de Jerusalén. "Él les dijo: 'Y ¿por qué me buscabais? ¿No sabíais que yo debía estar en *la casa de mi Padre*?'" (*Lucas*, II, 41 – 50) Ya sabe Jesús los ríos que remonta su sangre.

En Getsemaní, a punto de su Pasión, Jesús le pedía que apartase de él el cáliz. O no. Que se hiciese Su voluntad. "¡*Abbá*, Padre!", le dice (*Marcos*, XIV, 36). "*Padre mío*", le dice (*Mateo*, XXVI, 39). "*Padre*", le dice (*Lucas*, XXII, 41 – 42).

Sólo en otra ocasión, en los evangelios sinópticos, lo tutea Jesús, con su último (literalmente) aliento: "*Padre*, en tus manos pongo mi espíritu" (*Lucas*, XXIII, 45 – 46).

***

Desde la cruz, Jesús nota su soledad y duda, acaso, de su ascendencia mejor:

> "A la hora nona gritó Jesús con fuerte voz: '*Eloí, Eloí, ¿lema sabactani?*' –que quiere decir—'¡Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?'" (*Marcos*, XV, 34)

> "Y alrededor de la hora nona clamó Jesús con fuerte voz: '*Elí, Elí, ¿lemá sabactani?*', esto es: '¡Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?'" (*Mateo*, XXVII, 46)

10. "I am (not) what I am."

"Then think you right. *I am not what I am.*"[1281] "Entonces pensáis bien. *Yo no soy lo que soy*". Dice Viola, que finge que es Cesario, "Eunuco".

"*I am not what I am.*"[1282] "*Yo no soy lo que soy*". Dice Yago, el falsificador.

En el camino de Cesarea de Filipo, o interrumpiendo una oración, Jesús pregunta a sus discípulos: ""Quién dicen los hombres que es el Hijo del hombre?' Ellos dijeron: 'Unos, que Juan el Bautista; otros, que Elías; otros, que Jeremías o uno de los profetas.' Díceles él: 'Y vosotros, ¿quién decís que soy yo?' Simón Pedro contestó: 'Tú eres el Cristo, el Hijo de Dios vivo.'" Ah, Simón, por esto gastarás el sobrenombre de Pedro, y valdrás, y alcanzarás, aquí, mucho, casi todo. Ahora, vosotros, de mis títulos, chitón (*Mateo*, XVI, 13 – 20; *Marcos*, VIII, 27 – 30; *Lucas*, IX, 18 – 21).

Bajó el Cristo y supieron quién era, qué era, muy pocos, Juan el Bautista, su adelantado, María Magdalena, esa otra María, la hermana de Lázaro, Juan (su ojito derecho), Pedro, y todos los demonios... Lo desconocieron, en cambio, su madre y sus hermanos, y dudó de él Tomás, que fue o pareció su Mellizo... Él mismo, clavado en la cruz, vaciló un momento ("¡Señor, Señor, por qué me has abandonado!").

[1281] William Shakespeare, *Noche de Reyes*, III, I, 143.
[1282] William Shakespeare, *Otelo*, I, I, 64.

11. "Al Dios desconocido"

Era Jesús, su Señor, les decía Pablo en el Areópago de Atenas a sus filósofos, aquel "Dios *desconocido*" que tenía allí dedicada una capilla (*Hechos de los apóstoles*, XVII, 22 – 23).

III. Familias más o menos sagradas

1. José y María

San José

Para contar los principios de cuento de Jesús, Mateo se fija más en sanjosé que en María. Comienza su Evangelio con el *Libro de la generación de Jesucristo*, citando los engendramientos, desde Abraham hasta "José, el esposo de María, de la que nació Jesús…" El Ángel del Señor le sale al carpintero en cuatro sueños, revelándole que su novia estaba encinta del Espíritu Santo, encargándole que diera al niño el doble nombre de Jesús y Emmanuel, avisándole que huyesen a Egipto, por evitar la pelusilla asesina de Herodes, ordenándole primero que volviese a Israel, que ya había muerto el mal rey, y luego que se retirase a Nazaret, para que pudiesen apellidar a Jesús *Nazareno*, que así se cumplirían ciertas profecías (*Mateo*, I - II). En lo de Lucas, en cambio, José importa muy poco.

En el Templo de Jerusalén, gracioso y secreto, Jesús (tenía doce años) desconoce por primera vez a José, se quita de su *casa* (*Lucas*, II, 49 - 50).

Ya durante su ministerio, fatigó a Jesús que en Nazaret, su patria, apuntasen, como argumento contrario a su divinidad, su filiación de derecho: "¿No es éste el hijo del carpintero?" (*Mateo*, XIII, 55) "Y decían: '¿No es éste el hijo de José?'" (*Lucas*, IV, 22)

María

Marcos calla a la Virgen. El Ángel del Señor, según Mateo, dirige todas sus instrucciones a José. María concibe del Espíritu Santo, recibe a los Magos de Oriente con su pequeño, y sigue, con obediencia perfecta, a su marido, primero a Egipto y, después, a Nazaret.

Lucas, en cambio, sí nos arrima a María. Cuenta muy por menudo la Anunciación (I, 26 – 28), la Visitación a su prima Isabel (I, 39 – 45) con el "Magnificat" (I, 46 – 55), el nacimiento en Belén (II, 1 – 7), lo de los pastores (II, 8 – 20), la circuncisión del Niño (II, 21), y su Presentación en el Templo (II, 22 – 38), donde lo reconocieron divino Simeón y la beata Ana. Eran muchas señales: "María, por su parte, guardaba todas estas cosas, y las meditaba en su corazón" (II, 19). Una tocaba en la (mala) suerte de María: "Éste está puesto para caída y elevación de muchos en Israel, y para señal de contradicción *--¡y a ti misma una espada te atravesará el alma!--*" (II, 33 – 35).

Muy distinto es todo según Juan, el "discípulo a quien Jesús amaba, que además durante la cena se había recostado en su pecho" (*Juan*, XXI, 20). Jesús dio "comienzo a sus señales" para contentar, a regañadientes, a su madre volviendo el agua en vino en las bodas de Caná (*Juan*, II, 1 – 11). Maldice en una ocasión Jesús a sus hermanos, porque no creen en él (*Juan*, VII, 1 – 6). Sin embargo, en otra parte pone a la madre y a los hermanos de Jesús siguiéndolo a Cafarnaúm, devotos suyos (*Juan*, II, 12).

Y sobre todo cuenta a la madre de Cristo a pie de la cruz, llorándolo con las otras Marías. Jesús se ocupa entonces de que ella ahíje a Juan, y de que Juan la adopte como madre (*Juan*, XIX, 25 – 27). Sólo en su Evangelio aparece María cerca de la Pasión de su hijo.

Los *Hechos de los apóstoles* (I, 14), que continúan el evangelio de Lucas, recogen esa tradición de una sagrada familia más beata: "Todos ellos perseveraban en la oración, con un mismo espíritu en compañía de algunas mujeres, de María, la madre de Jesús, y de sus hermanos."

Otros relatos, apócrifos, y otros siglos, más marianos, aumentarán mucho a la Virgen, contando su Dormición, su Asunción, y sus innumerables milagros, multiplicando sus aspectos y sus sobrenombres.

2. La Casa de mi Padre

Cuando Jesús tenía doce años, José y María lo perdieron en Jerusalén, durante la Pascua. Lo encontraron en el Templo, muy marisabidillo.

> "Cuando le vieron, quedaron muy sorprendidos, y su madre le dijo: 'Hijo, ¿por qué nos has hecho esto? Mira, tu padre y yo, angustiados, te andábamos buscando.' Él les dijo: 'Y ¿por qué me buscabais? *¿No sabíais que yo debía estar en la casa de mi Padre?*' Pero ellos no comprendieron la respuesta que les dio. Bajó con ellos y vino a Nazaret, *y vivía sujeto a ellos*. Su madre conservaba cuidadosamente todas las cosas en su corazón (*Lucas*, II, 48 - 51).

Aquella no era su casa, ni su *Casa*. "*Vivía sujeto a ellos*" (*Lucas*, II, 51). Como Alonso Quijano vivía sujeto a su ama y su sobrina. Prisionero de su mediocridad, de su normalidad.

3. ¡Che, mamá!

--¿Por dó pasaré la sierra,
gentil serrana morena?
Tururururulá,
¿quién la pasará?
--Tururururú,
no la pases tú.
--Tururururé,
yo la pasaré.
Di, serrana, por tu fe,
si naciste en esta sierra,
¿por dó pasaré la sierra,
gentil serrana morena?
--Tiriririrí,
queda tu aquí.
--Tururururú,
¿qué me quieres tú?
--Tororororó,
que yo sola estó.
--Serrana, no puedo, no...[1283]

El caballero desviado, espantado, solicitado así por la brava serrana, la aparta con ese "*¿qué me quieres tu?*"

"Así, en Caná de Galilea, dio Jesús comienzo a sus señales" (*Juan*, II, 11). Su primer milagro fue un capricho de María. Jesús lo hizo a regañadientes. Se acababa el vino, en la boda. María se dirigió a su mayor, que fuera su camarero prodigioso. "Jesús le responde: '*¿Qué tengo yo contigo, mujer?* Todavía no ha llegado mi hora.'" (*Juan*, II, 4).

[1283] Torrecilla del Olmo (1997, Núm. 72).

Este semitismo, "¿Qué tengo yo contigo, mujer?", que dice a la letra, "*¿Qué a mí y a ti, mujer?*" ("*What to me and to thee, woman?*", en las traducciones inglesas de Wycliffe, de 1382, y de Robert Young, de 1898; "*Quid mihi et tibi est, mulier?*", en la Vulgata), se pronuncia siempre con mucho enfado, con impaciencia. Lo emplean en el Antiguo Testamento (*Jueces*, XI, 12; 2 *Samuel*, XVI, 10; 1 *Reyes*, XVII, 18), pero su uso más fuerte y significativo (el que viene más al caso) es el de los evangelios sinópticos. Protestan con esas palabras, o semejantes, los energúmenos, cuando el Cristo les saca los demonios: "¿Qué tenemos nosotros contigo, Jesús de Nazaret? (…) Sé quién eres tú: el Santo de Dios" (*Marcos*, I, 24). "¿Qué tenemos nosotros contigo, Hijo de Dios?" (*Mateo*, VIII, 29) "¿Qué tengo yo contigo, Jesús, Hijo de Dios Altísimo?" (*Lucas*, V, 28; *Marcos*, V, 7) Con la frase *extrañan* al otro, lo apartan y echan "de sí y de su comunicación" tratándolo "como ajeno y no conocido, o contrario" (*Aut.*). Son, María para su hijo (Ammón para Jefté, los hijos de Sarvia para David, Elías para la viuda cuyo hijo acaba de morir), Jesús para todos los demonios, *otra cosa*. Con aquellas palabras muy fuertes Jesús aparta a su madre de sí, declara que nada tiene que ver con él, que lo suyo no le toca en nada.

4. El profeta y la patria

En Nazaret, su patria, y en su casa, y entre los de su sangre y su nombre, daba Jesús escándalo, y lo deslinajaban (*Mateo*, XIII, 57; *Marcos*, VI, 5; *Lucas*, IV, 24).

5. Contra sus hermanos

Juan sabe otra. Aquí sus hermanos lo aprietan para que deje Galilea y publique su divinidad en Judea, en el ruido de la Fiesta de las Tiendas. Pero en Judea lo matarían, eso se sabía. ¿Tentaban sus hermanos, como Lucifer, su soberbia, para precipitarlo hacia su muerte? Eso apuntan la frase terrible de Juan, y la cólera de Jesús: "Es que ni siquiera sus hermanos creían en él. Jesús les dice: 'Todavía no ha llegado mi tiempo, en cambio vuestro tiempo siempre está a mano'" (*Juan*, VII, 1 – 6).

6. Éstos son mi madre y mis hermanos

Marcos, Mateo y Lucas cuentan esto que Juan se calla. Que estando en Nazaret, en su pueblo, y porque muchos lo tomaban por endemoniado, "fuera de sí", enajenado, fueron su madre y sus hermanos a buscarlo. Igual que el cura y el barbero, querían encerrar al Loco en una jaula, subirlo a una carreta vergonzosa, reducirlo a su casa, tenerlo allí quieto, atado a la normalidad, amordazado, sacarlo de su *historia* fantástica. El Cristo los *desconoce*, reniega de ellos, gruñe, abomina de su parentesco natural. Aquélla no era su madre, ni aquéllos eran sus hermanos. "Mi madre y mis hermanos son aquellos que oyen la Palabra de Dios y la *hacen*" (*Lucas*, VIII, 21). Su verdadera madre, sus verdaderos hermanos, eran ésos que formaban corro alrededor de su texto. Opone a la familia su nueva iglesia, prefiere a sus discípulos, que lo siguen hechizados por su narrativa, aparta a quienes, alegando la fuerza de la sangre, tratan de someterlo (*Marcos*, III, 20 – 21; 31 – 35; *Mateo*, XII, 46 – 50; *Lucas*, VIII, 19 – 21).

7. El sacerdote se quita de sus parientes

Jesús se sabe sacerdote, de la tribu de Leví. Los levitas antepusieron siempre a su Señor.

Moisés tardaba en bajar del Sinaí, y Aarón fabricó, con el oro que reunió de su gente, el becerro de oro. Cuando Moisés llegó rompió, muy decepcionado, las Tablas, y mandó que hiciesen "los de Yahvéh" matanza entre los que no tuvieron paciencia. Le obedecieron los levitas, sin hacer a un lado, durante la carnicería, a sus parientes, pasando por la espada a sus hijos y a sus hermanos. Eso les ganó el oficio de sacerdotes:

> "Él les dijo: 'Así dice Yahvéh, el Dios de Israel: Cíñase cada uno su espada al costado: pasad y repasad por el campamento de puerta en puerta, y matad cada uno a su hermano, a su amigo y a su pariente.' Cumplieron los hijos de Leví la orden de Moisés; y cayeron aquel día unos tres mil hombres del pueblo. Y dijo Moisés: 'Hoy habéis recibido la investidura como sacerdotes de Yahvéh, cada uno a costa de vuestros hijos y vuestros hermanos, para que él os dé hoy la bendición'" (*Éxodo*, XXXII, 27 – 29).

Más adelante Moisés, mientras agonizaba, repartiendo bendiciones, recordó por qué las merecían los de Leví, porque habían dicho de su padre y de su madre, "No los he visto", y no reconocían a sus hermanos, e ignoraban a sus hijos:

> "Pues guardan tu palabra
> y tu alianza observan.
> Ellos enseñan tus normas a Jacob
> y tu Ley a Israel;
> ofrecen incienso ante tu rostro,
> y perfecto sacrificio en tu altar."
>
> (*Deuteronomio*, XXXIII, 9 – 11)

8. El cristiano, para seguir a su Señor, dejará a los suyos

Primera obligación del cristiano: negarse a sí mismo: desentrañarse y deshacerse, como escribía el Padre Pedro de Ribadeneira de san Julián en su *Flos Sanctorum* (*Aut.*), quitarse de lo que se era, soltar cuanto se tenía, descontarse. Jesús, celoso, predica que sus discípulos deben preferirlo a él antes que a sus padres, que a sus hijos, que a sus esposos, que a sus hermanos. Todavía dice más, en otra: habrán de aborrecer a toda su gente.

> "Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame" (*Marcos*, VIII, 34; *Lucas*, IX, 23).

> "El que ama a su padre o a su madre más que a mí, no es digno de mí; el que ama a su hijo o a su hija más que a mí, no es digno de mí. El que no toma su cruz y me sigue detrás no es digno de mí. El que encuentre su vida, la perderá; y el que pierda su vida por mí, la encontrará" (*Mateo*, X, 37 – 39).

> "Si alguno viene donde mí y no odia a su padre, a su madre, a su mujer, a sus hijos, a sus hermanos, a sus hermanas y hasta su propia vida, no puede ser discípulo mío. El que no lleve su cruz y venga en pos de mí, no puede ser discípulo mío" (*Lucas*, XIV, 26 – 27).

Esto exigía la vocación. Para irle detrás, sus cristianos hubieron de dejar sus antiguos oficios (sus barcas, su despacho de impuestos). A uno lo llamó con tanta prisa que no tuvo tiempo de enterrar a su padre. ¿Es que él no había descuidado la carpintería de su padre? ¿Es que él no se había desapegado de su madre, de sus hermanos? Será su cruz, la pasión particular de sus seguidores, pero ganrán, con tanto, mucho:

"Entonces Pedro, tomando la palabra, le dijo: 'Ya lo ves, nosotros lo hemos dejado todo y te hemos seguido; ¿qué recibiremos, pues?'

(…)

'Y todo aquel que haya dejado casas, hermanos, hermanas, padre, madre, hijos o hacienda por mi nombre, recibirá el ciento por uno y heredará vida eterna'" (*Mateo*, XIX, 27 y 29).

IV. Eunucos del Señor

Pablo (1 *Corintios*, VII) pedía a los nuevos cristianos que fueran como él, sueltos, solteros, continentes, para seguir más desahogadamente, sin dividir sus pensamientos, a su Señor. Para Jesús, su discípulo perfecto es el "*eunuco*" que se castró "por el Reino de los Cielos. Quien pueda entender, que entienda" (*Mateo*, XIX, 10 – 12).

El capón (literal o figurado) se quita del mundo, del demonio y de la carne. Toca con más facilidad el Cielo. Cristo, que ya se había apartado de su Sagrada Familia (haciéndose *Hijo del hombre*, o de Dios, descontando con ello a san José; cerrando las puertas a su madre y a sus hermanos, cuando venían a llevárselo a casa), emasculándose (quitándose de lo que lo hace macho, semental) declara su intención de no empezar otra familia, ni ningún linaje: no tendrá más hijos que los que engendre con su Palabra.

v. Infantil

Lo conocen enseguida los pequeños, y creen en él, y Jesús usa su ejemplo aquí, aquí, para enseñarnos, sólo después de mirar con sus ojos limpios, y volveros niños, os podréis hacer huéspedes de la Palabra, ser los primeros en mi cielo (*Mateo*, XI, 25; *Lucas*, X, 21).

¿Quién será (luego, cuando importa) el mayor de nosotros? ¿Veis este niño? Les decía. Pues "el más pequeño de entre vosotros, ése es [el] mayor" (*Lucas*, IX, 48).

Jesús "se sentó, llamó a los Doce", y "tomando un niño, lo puso en medio de ellos, lo estrechó entre sus brazos y les dijo: 'El que reciba a un niño como éste en mi nombre, a mí me recibe; y el que me reciba a mí, no me recibe a mí sino a Aquél que me ha enviado'" (*Marcos*, IX, 36 – 37),

O les decía, ¿veis este niño? "Yo os aseguro: si no cambiáis y os hacéis como los niños, no entraréis en el Reino de los Cielos" (*Mateo*, XVIII, 3).

O les decía:

> "Pero al que escandalice a uno de estos pequeños que creen en mí, más le vale que le cuelguen al cuello una de esas piedras de molino que mueven los asnos, y lo hundan en lo profundo del mar" (*Mateo*, XVIII, 6).[1284]

Le presentaban niños, para que los tocase, o les impusiese las manos, o rezase por ellos, y los discípulos les reñían, se lo estorbaban, y Jesús se enfadaba, les decía:

> "'Dejad que los niños vengan a mí, no se lo impidáis, porque de los que son como éstos es el Reino de Dios. Yo os aseguro: el que no reciba el Reino de Dios como niño, no entrará en él.' Y abrazaba a los niños, y los bendecía poniendo las manos sobre ellos" (*Marcos*, X, 13 – 16).[1285]

[1284] Similar en *Marcos*, IX, 42 y *Lucas*, XVII, 1 – 2.
[1285] Similar en *Mateo*, XIX, 13 – 15 y *Lucas*, XVIII, 15 – 17.

Y esa vez, en Jerusalén, "*los niños*", en el Templo, "gritaban", "¡*Hosanna* al Hijo de David!" Y los sumos sacerdotes, y los escribas, se rasgaban las vestiduras: "¿Oyes lo que dicen estos?" Jesús les dice, "Sí", y cita, corrigiéndolos algo, el salmo[1286], y el *Libro de la Sabiduría*[1287]: "¿No habéis leído nunca que *De la boca de los niños y de los que aún maman / te preparaste alabanza*?" (*Mateo*, XXI, 15 – 16)

Tomás Dídimo, su mellizo, en palabras secretas, misteriosas, reveladas aparte, oyó de Jesús que "cualquiera de entre vosotros que se haga pequeño, vendrá en conocimiento del Reino y llegará a ser encumbrado por encima de Juan [el Bautista]" (y desde Adán no ha habido otro tan alto como él) (*Evangelio según Tomás*, 46).

El Cielo, como el País de Nunca Jamás, como el universo novelesco de la caballería andante, pertenece a los mocosos como Peter Pan, o a los locos que no han crecido, como don Quijote. Las epifanías se sucedieron en sus primeros días, pero luego Jesús mantuvo mucho tiempo su divinidad secreta, disimulada. También él, como don Quijote, empezó su ministerio muy tarde, a los treinta años. Y, lo mismo que don Quijote, enloqueció y se hizo niño para ejercerlo. Sólo que Jesús se quedó en el sueño. No "recordó", no despertó, como don Quijote, que murió olvidado de sí mismo.

[1286] *Salmos*, VIII, 3.
[1287] *Sabiduría*, X, 20.

VI. Hombre y mujer a la vez, o ni hombre ni mujer

Aquí y allá hemos imaginado en los principios del mundo un ser hermafrodita, perfecto. Mutilaron al andrógino original, dividiéndolo en dos mitades que van cojas, perdidas. La separación de sus sexos trajo la *caída* y *perdición* del hombre. Se encarnó luego el Mesías, y nos avisó de que nos preparásemos para su Parusía, o Segunda Venida, volviéndonos, como él, macho y hembra, que ésa será la hora de la Restauración Universal.

> "Despojaos del hombre viejo (...) y revestíos del hombre nuevo, que se va renovando hasta alcanzar un conocimiento perfecto, según la imagen de su Creador, donde no hay griego y judío; circuncisión e incircuncisión; bárbaro, escita, esclavo, libre, sino que *Cristo es todo* y está en todos" (*Colonenses*, III, 9 – 11).

> "Pues todos sois hijos de Dios por la fe en Cristo Jesús. En efecto, todos los bautizados en Cristo os habéis revestido de Cristo: ya no hay judío ni griego; ni esclavo ni libre; *ni hombre ni mujer*, ya que todos vosotros sois uno en Cristo Jesús" (*Gálatas*, III, 26 – 28).

Santo Tomás exigía que el cristiano se hiciese andrógino, mirándose en el espejo de su Señor. Supo que "el sexo no está en el alma". Recordó las epístolas de San Pablo, donde el apóstol afirma que en Cristo no está ni lo masculino ni lo femenino: "*in Christo (…) non est masculus neque femina*..." (*Gálatas*, III, 27 – 28). Finalmente opinó, con San Agustín, que Cristo debió manifestarse en uno y otro sexo ("*in utroque sexu debuit apparere*...").[1288]

[1288] El libro *¿En qué creen los que no creen?* (Temas de Hoy, 6ª edición, 1997) recoge entre otras cosas el diálogo epistolar que sostuvieron Umberto Eco y Carlo Maria Martini, arzobispo de Milán, en la revista *Liberal*. En la quinta carta Eco defiende el sacerdocio de las mujeres; Martini le contesta en la siguiente; ambos recurren a la autoridad de Santo Tomás de Aquino. De aquí proceden las citas.

Felipe y Tomás, en los evangelios que los gnósticos pusieron a su nombre, fueron apóstoles de la androginia:

> "La unión está constituida en este mundo por [el] hombre y [la] mujer, aposento de la fuerza y de la debilidad; en el otro mundo la forma de la unión es muy distinta" (*Evangelio de Felipe*, 103).

Luego, tras volver la esquina de la muerte, en el otro lado de las cosas, ya no valen genitales.

> "Dijo Jesús: (…) '*Erais una misma cosa, os hicisteis dos*; después de haberos hecho dos, ¿qué vais a hacer?'" (*Evangelio de Tomás*, 11)

> "Dijo Jesús: 'Cuando seáis capaces de hacer de dos cosas una sola, seréis hijos del hombre...'" (*Evangelio de Tomás*, 106)

Ahí es nada, ser "*hijo del hombre*": ése fue, está dicho, uno de los títulos que se daba nuestro señor.

> "…Ellos le dijeron: '¿Podremos nosotros, haciéndonos pequeños, entrar en el Reino?' Jesús les dijo: 'Cuando seáis capaces de hacer de dos cosas una, y de configurar lo interior con lo exterior, y lo exterior con lo interior, y lo de arriba con lo de abajo, y de *reducir a la unidad lo masculino y lo femenino, de manera que el macho deje de ser macho y la hembra hembra* (...) *entonces podréis entrar en el Reino*'" (*Evangelio de Tomás*, 22).

> "Mientras Eva estaba [dentro de Adán] no existía la muerte, mas cuando se separó [de él] sobrevino la muerte. Cuando ésta retorne y él la acepte, dejará de existir la muerte" (*Evangelio de Felipe*, 71).

Adán y Eva: con dos personajes se representan todos los actos de nuestra tragicomedia. En el prólogo (¿antes de la Palabra?) Adán contiene a Eva: Adán es, también, Eva. En el primer acto, con su separación, viene la caída, el pecado original, por el cual perdimos paraísos. El segundo es el de la larga condena: Adán y Eva penan, aparte, muy menguados en su triste condición de macho o hembra. En el epílogo volverán a fundirse en un solo ser, restaurando la perfección del comienzo de los tiempos.

Me he saltado adrede el tercer acto: entran el Cristo y María Magdalena en la tienda, recién casados, y salen transfigurados, iluminados, cambiados en una sola persona maravillosa.

Adán y Eva somos todos. Con su desgracia nos malogramos nosotros. Para traer su redención (que es la nuestra) se hizo carne Jesús, y su "matrimonio" con la Magdalena, imitado (repetido) correctamente, nos remedia. Fue, para los gnósticos, el sacramento principal, el de "*la cámara nupcial*". Mira:

> "Si la mujer no se hubiera separado del hombre, no habría muerto con él. Su separación vino a ser el comienzo de la muerte. Por eso vino Cristo, para anular la separación que existía desde el principio, para unir a ambos y para dar la vida a aquéllos que habían muerto en la separación y unirlos de nuevo" (*Evangelio de Felipe*, 78).

> "...El Cristo (…) está en posesión del Todo: de la resurrección, de la luz, de la cruz y del Espíritu Santo. El Padre le otorgó todo esto en la cámara nupcial. Él lo recibió" (*Evangelio de Felipe*, 95).

El de la "cámara nupcial" fue uno de los misterios en los que nos inició el Señor (Evangelio de Felipe, 68). Felipe nos cuenta "un secreto": en la cámara nupcial "enderezó Jesús el Todo", y ahora es menester "que todos y cada uno de sus discípulos entren en su lugar de reposo" (*Evangelio de Felipe*, 82).

Lo ordenó Jesús, que, de igual modo que con la eucaristía, comiendo su cuerpo y bebiendo su sangre, nos llenemos de él, cumplamos ritualmente con esta otra ceremonia, esta misa de amor durante la cual nos completamos, recuperando la mitad que perdieron nuestros primeros padres. Ahí nos fortalecemos, nos volvemos invencibles, y ya no nos derrotará el siglo. Hay unos espíritus, de la especie de los inmundos, y unos son machos y estropean a las mujeres, y otros son hembras y se hacen dueños de los hombres. Y nadie podrá huir de ellos

> "...si se apoderan de uno, de no ser que se esté dotado simultáneamente de una fuerza masculina y de otra femenina—esto es, esposo y esposa—provenientes de la cámara nupcial en imagen" (*Evangelio de Felipe*, 61).

> "Si uno se hace hijo de la cámara nupcial, recibirá la luz. (…) Si uno recibe dicha luz, no podrá ser visto ni detenido, y nadie podrá molestar a uno de esta índole mientras vive en este mundo, e incluso, cuando haya salido de él, pues ya ha recibido la verdad en imágenes" (*Evangelio de Felipe*, 127).

VII. Señor del Sábado

El Antiguo Testamento se establece a sí mismo como autoridad sagrada, como registro de la Palabra de Dios, Palabra *peformativa*, que necesariamente se cumple (*Deuteronomio*, I, 21 – 22). Es el código que contiene Su Ley. Y "todos los que la retienen alcanzarán la vida, mas los que la abandonan morirán" (*Baruc*, III, 38 - IV, 1).

Jesús declara su inexorabilidad:

> "Más fácil es que el cielo y la tierra pasen, que no que caiga un ápice de la Ley" (*Lucas*, XVI, 17).

> "No penséis que he venido a abolir la Ley y los Profetas. No he venido a abolir, sino a dar cumplimiento. Sí, os lo aseguro: el cielo y la tierra pasarán antes que pase una i o una tilde de la Ley sin que todo suceda" (*Mateo*, V, 17 – 18).

La *vida* de Jesús es glosa. El Hijo del hombre se inventó en una *historia* que garabateaba en los márgenes de un *Libro* (las tres cursivas sugieren el cuento), con mayúscula inicial, que había dictado Él. Todo lo hacía Jesús, maniático, "para que se cumpliera la *Escritura*" (*Juan*, XVII, 12). Todo viene apuntado en el *Libro*: el linaje de su padrastro, María, sus nombres (Manuel, Jesús), Belén, la estrella, Egipto, Nazaret, Juan el Bautista, la Pasión, la Resurrección, su Parusía. All that jazz. El *Libro* (viejo) es su adelantado, escribe al Cristo:

> "Vosotros investigáis las escrituras, ya que creéis tener en ellas vida eterna: ellas son las que dan testimonio de mí…" (*Juan*, V, 39)

> "Porque, si creyerais en Moisés, me creeríais a mí, porque él escribió de mí. Pero si no creéis en sus escritos, ¿cómo vais a creer en mis palabras?" (*Juan*, V, 46 – 47)

Y así Jesús resucitado, a punto de subir al Cielo, dijo a sus apóstoles mejores:

> "Éstas son aquellas palabras mías que os hablé cuando todavía estaba con vosotros. 'Es necesario que se cumpla todo lo que está escrito en la Ley de Moisés, en los Profetas y en los Salmos acerca de mí.' Y, entonces, abrió sus inteligencias para que comprendieran las Escrituras" (*Lucas*, XXIV, 44 – 45).

En efecto, algunos entienden que es él, el que decía el Libro. Le dice Felipe a Natanael:

> "Ése del que escribió Moisés en la Ley, y también los profetas, lo hemos encontrado: Jesús el hijo de José, el de Nazaret" (*Juan*, I, 45).

Ah, sí. El *Libro*, que encerraba sus suertes, se ha hecho carne.

No.

Ésta es la Buena Nueva: que "el Hijo del hombre es *señor del Sábado*" (*Mateo*, XII, 7; *Marcos*, II, 28; *Lucas*, VI, 5). Eso es lo que convierte en héroe a Jesús. En aquel señorear el sábado se resume romper con la Ley, con la tradición, con lo que se tenía que ser, no dársele nada el peso de usos y escrituras, comenzarse en un *Libro* nuevo.

Será Pablo, aquel Saulo corregido, el vocero de este Cristo traspasador.

El mismo *Libro* dice su caducidad: "Decidme vosotros, los que queréis estar sometidos a la ley: ¿No oís la ley?" Pablo usa los ejemplos de Agar y Sara. Tuvo Abraham un hijo de Agar, su concubina, y otro, de derecho, de Sara, su esposa, y le mandó Yahvéh que echase de su casa ambulante a su amiga, con su hijo natural, que no podía ser que éste heredase lo suyo (*Génesis*, XXI, 8 – 14).

Al pie de la página de este cuento Pablo explica que significan, los de Agar, los hijos de la Jerusalén "actual", ciudad esclava, sujeta a la Ley Antigua, y los de Sara los de la villa libre, la del cielo, la de luego (*Epístola a los Gálatas*, IV, 21 ss.).

"Entonces, ¿para qué la ley?" (*Epístola a los Gálatas*, III, 19) La ley "ha sido nuestro pedagogo hasta Cristo", durante nuestro extravío (*Epístola a los Gálatas*, III, 24). Vino, entonces, Jesús. Y fue "Mediador de una mejor Alianza", la "*nueva*" que pactaría Yahvéh, palabradediós (¡y estaba escrito!), con el *resto* mejor de su gente (*Epístola a los Hebreos*, VIII, 6 ss.). Y echó Jesús abajo la Tienda que custodiaba el Arca de la Alianza (Vieja), y sus Tablas, y "la urna de oro con el maná", y la vara estupenda de Aarón, porque era todo fábrica del hombre, y levantó otra que era "mayor y más perfecta", pues la santificaba con su sangre (*Epístola a los Hebreos*, IX, 1 – 14).

Porque, por la gracia de la cruz, "hemos quedado *emancipados de la ley, muertos a aquello que nos tenía aprisionados*, de modo que sirvamos con un espíritu nuevo y no con la letra vieja" (*Epístola a los Romanos*, VII, 1 – 6). Y es que Jesús "nos capacitó para ser ministros de una nueva Alianza, no de la letra, sino del Espíritu. Pues la letra mata mas el Espíritu da vida" (2 *Epístola a los Corintios*, III, 6).

Abrazándose al palosanto, escogiendo la muerte peor, volviéndose, con ello, maldito según el Libro (*Deuteronomio*, XXI, 22 – 24), "Cristo nos rescató de la maldición de la ley" (*Epístola a los Gálatas*, III, 11 – 13).

> "Así, mientras los judíos piden señales y los griegos buscan sabiduría, nosotros predicamos a un Cristo crucificado: escándalo para los judíos, necedad para los gentiles…" (*Primera epístola a los Corintios*, I, 22 – 23)

Nuestro príncipe divinal nos redime, creemos (que somos sus cruzados), desde el madero de su derrota.

VIII. Sus cristianos: hombres nuevos

"Para ser libres nos libertó Cristo" (*Epístola a los Gálatas*, V, 1).

Si aprendemos de Jesús a despojarnos "del hombre viejo" y a revestirnos "del Hombre Nuevo", hecho a semejanza de su Autor (*Epístola a los Efesios*, IV, 22 – 24; *Epístola a los Colonenses*, III, 9 – 10), recibiremos, en nuestras últimas, "grabado (…) en una piedrecita blanca (…) *un nombre nuevo*" (*Apocalipsis*, II, 17) que repite el de nuestroseñor (*Apocalipsis*, III, 12; XIX, 12, 16; XXII, 4).

Concebido a la sombra del Altísimo, alentado por el Espíritu Santo, no tiene otro padre que el Cielo. Luego desconocerá a sus hermanos y a su madre. Huérfano, tampoco querrá empezar familia propia. La suya es de otra especie, la que funda con su iglesia nueva, la de sus cristianos. Se ha vuelto Jesús, además, para ser el Cristo, pequeño, como niño. Y ha "enderezado", en su boda sacramental con María Magdalena, "el Todo".

La *historia* de Jesús tiene una intención ejemplar. Para contarse entre los suyos, y que nos guarde silla en su cielo, es necesario imitarlo, o sea, desprenderse de todo cuanto nos sujeta: dejar nuestra barca (que ahora tenemos otro trabajo), salir sin "oro, ni plata, ni calderilla en vuestras fajas; ni alforja para el camino, ni dos túnicas, ni sandalias, ni bastón" (*Mateo*, X, 9 – 10), romper por sus dos extremos la cadena de las generaciones, y hacerse como niño, y hombre y mujer a un tiempo, o ni hombre ni mujer.

Traigo, el último, al Cristo. Su ministerio repite el paseo del esquizo. Para nuestra regeneración pedía Unamuno que rescatásemos a don Quijote de sus cárceles y sepulturas. Su *vida* vale aquí mucho. Fue, como Peter Pan, un entre-esto-y-aquello. Fue figurado cyborg. Fue hijo fantástico nada más. No quiso ser hombre (quiero decir, macho), ni padrear. Su Segunda Venida, su Parusía, no hay que entenderla a la letra. Vuelve, para romper lo que somos, para remediar nuestra *pérdida* y *perdición*, cuando oímos su *Palabra* y nos hacemos sus apóstoles.

Cuatro epílogos

I. Juegos (o no) infantiles

En un mundo tópico, las nenas juegan a papás y mamás, con sus muñecas, a casitas, a cocinitas (a los diminutivos); saltando la cuerda cantan historias aprendidas (pero mal comprendidas) de amores felices o infelices. Eso, digo, no es jugar. Es aprendizaje, una verdadera iniciación. Hacen como que son lo que tendrán que ser después. Eso es, casi, no tener niñez. Cuando alguna ha intentado hurtarse a su suerte, montar un caballo a horcajadas (y no a mujeriegas), leer, escribir, meterse por los montes, la apodan de mutilada amazona, bachillera, serrana, varona, marimacho. En cambio los nenes juegan a indios y vaqueros, a piratas, a exploradores: a cosas que pocas veces podrán ser nunca, después. Para ellos convertirse en adultos supone abandonar sus aventuras imaginarias, comenzar una familia en la que habrán de hacer al marido y al padre, fichar en una fábrica, en una oficina. De ahí, tal vez, que les cueste más cruzar esa frontera, dejar atrás para siempre la infancia que ellos sí tuvieron.

II. Teatral (2)

1. Epígrafe

Han enterado a Macbeth de la muerte de la formidable reina de Escocia, y dice su duelo:

--La vida no es sino una sombra andante, un pobre cómico
que pasa pavoneándose y agitándose su hora en el escenario,
y al que luego no se le oye más; es un cuento
contado por un idiota, lleno de ruido y de furia,
que no significa nada.

(*Macbeth*, V, V, 24 – 28)

Pero "signifying nothing" podemos traducirlo, también, "que significa la nada".

2. Partes

2. a. Usos que me aprovechan de la palabra

Procuro aún lo que exigía Jacques Lacan (y él lo hizo continuamente) "usar así esas cosas, las viejas palabras, tan estúpidas como todo lo demás, pero usarlas de verdad, roerlas hasta dejarlas en el hueso"[1289]. Usar "las viejas palabras", o sea, valerse de ellas, haciéndolas "servir para algún ministerio", y poseerlas, gozándolas o disfrutándolas (*Aut.*), y gastarlas, descarnándolas con los dientes.

Parte se usa en derecho para designar a la persona que puede en algún pleito o negocio (Cov. y *Aut.*). Así, se dice que tiene *parte*, o es *parte*, aquel "a quien pertenece la disposición de ordenar, enviar, determinar o ejecutar alguna cosa", o tiene "interés en ella" (*Aut.*). Pero el *hombre*, y la *mujer*, actúan de *parte* ("vale en nombre, o de orden" [*Aut.*]) de *Otro*, para *Otro*. De hecho, ni *tienen* parte, ni *son* parte de lo que hacen.

Parte "se usa asimismo por la porción que se da a alguno, en repartimiento o cosa semejante" (*Aut.*), su cuota. Figuradamente vale tu suerte o lote en la vida, tu hado, la china, blanca o negra, que te ha correspondido.[1290] Podemos decir, entonces, que a uno le toca la parte (la suerte, el lote) del *hombre*, de la *mujer*.

Además significa, en inglés, la obligación de uno, lo que uno tiene que hacer, y su función, oficio, asunto, o deber.[1291] Todo eso vale hacer a la *mujer*, al *hombre*.

Partes, dicho en plural, "se llaman las prendas y dotes naturales que adornan a alguna persona" (*Aut.*), sus talentos o dones, todo lo que hereda o le ha regalado Providencia[1292]. El *hombre* y la *mujer* han heredado (dicen, dicen) sus *partes*, las han recibido naturalmente, estaban escritas en sus estrellas.

[1289] Lacan (1999b: 60).
[1290] *Oxford English Dictionary*.
[1291] *Oxford English Dictionary*.
[1292] *Oxford English Dictionary*.

La parte es "una porción del todo" (Cov.), la "entidad o cantidad, que junta con otra o con otras, compone, o entra en la constitución de un todo" (*Aut.*). "Significa también la dependencia o conexión de una cosa con otras, con quienes forma un todo o conjunto" (*Aut.*). Puede ser esencial, si "constituye la esencia, de modo que faltando ella, falta el compuesto", o integral, o integrante, cuando "aunque falte no falta el compuesto" (*Aut.*). Componen, juntas, una máquina, o un cuerpo.[1293]

"Entre los Comediantes es cualquiera de los papeles. Lat. *Persona comoedus*" (*Aut.*).

Instituidos, construidos, fabricados, desde el principio (de la Historia, de sus *historias*) él, como hombre, y ella, como mujer, ésas serán, para siempre, sus *partes*. Serán, uno y otro, eso, *partes*, mucho menos de lo que podrían ser. *Harán* las partes del hombre, de la mujer.

Al representar a la *mujer*, al *hombre*, nos partimos: nos separamos de lo que verdaderamente éramos, descartamos lo que Juan Ramón Jiménez[1294] llamaba nuestro *niñodiós* ("¡Y quién pudiera ser siempre lo que fue con lo primero!"), aquella criatura divina que pudo haber sido, y querido, cualquier cosa, todo.

[1293] *Oxford English Dictionary*.

[1294] Juan Ramón Jimñenez, <<Cuando yo era el niñodiós>>. Del libro *Nubes sobre Moguer* (1896 – 1902). En Jiménez, (1978: 7).

2. b. En *ca* Shakespeare

William Shakespeare sacó a sus teatros varias de las acepciones de la palabra *parte*, aunque prefirió la metateatral. Éstas me valen.

En la *Primera parte de El rey Enrique IV*:

--No, no, yo no soy sino la sombra *de mí mismo:*
Os engañáis, mi sustancia *no está aquí,*
pues lo que veis no es otra cosa que una diminuta parte*,*
la más ínfima proporción de mi humanidad:
os digo, señora, que si todo mi cuerpo estuviera aquí,
su tamaño es tan espacioso y alto
que vuestro tejado no sería suficiente para contenerlo.

(II, III, 49 – 55)

Lo dice por algo que no viene a cuento, pero así, asido por los pelos, abstraído, significa mucho. Somos sombras: nuestra sustancia "no está aquí", es lo *real* de la geografía lacaniana. Y esto que se ve, lo que aparentamos, es solamente "la más ínfima proporción" de nuestra "humanidad"? ¿Cabríamos en el mundo, si nos representásemos en él enteros, tal y como éramos en el érase una vez de nuestros principios, o sea, hombre y mujer a la vez, o ni hombre ni mujer?

En *El sueño de una noche de San Juan* (I, II, 16 – 17):

Perico Membrillo, que dirigía aquella compañía de cómicos improvisados, fue a leer el elenco de actores: "Responded cuando os llame. ¿Nico Culo, el tejedor?" "Listo. Nombre vuesamerced la *parte* que me toca, y proceda." La escena, entremesil, es sugerente. Como veremos en *El gran teatro del mundo*, el *Autor* nos llama (nos cita, nos interpela), asigna a cada cual su *parte*, que es "*obedencial*", tú *mujer*, tú *hombre*, y la representamos mejor o peor.

En *El mercader de Venecia*:

Antonio, "extrañísimo" (I, I, 67), "maravillosamente cambiado" (I, I, 75), melancólico, sostiene que el mundo no es otra cosa que "un escenario, donde cada hombre debe interpretar una *parte*, / y la mía es triste" (I, I, 77 – 79). Pega que lo digan el *hombre*, o la *mujer*. Son *partes*, las suyas, forzosas y tristísimas.

En *Pericles*:

Marina lloraba su desgracia nueva, que la han vendido a un burdel como gorrona virgen. La alcahueta la consuela: "Venga, los dioses han hecho su *parte* contigo" (IV, II, 66). También los dioses representan su *parte* haciéndonos esto o aquello, repartiéndonos los naipes que van formando nuestras vidas.

En *Julio César* (I, III):

Hay una tempestad de fuego (10), "prodigios" (28), "cosas portentosas" (31), "un tiempo extrañamente dispuesto" (33), señales de "un estado monstruoso" (71), que quieren "establecer a César como rey" (86), y Casio ha ido a ver a Casca, para confabularse a favor de la República.

--Pero ¿por qué tientas así a los cielos?
Es la parte *del hombre temer y temblar*
cuando los todopoderosos dioses envían, como recuerdo,
heraldos tan horrorosos para asombrarnos.

(53 – 56)

He ahí "la *parte* del hombre": llenarse de miedo, tiritar, cuando se entera de su destino.

En *Coriolano*:

"Lo mismo que un actor torpe, ahora / he olvidado mi *parte*, y heme aquí fuera / a punto de desgraciarme" (V, III, 40 – 42). Así castigan a quien olvida su *parte*, echándolo del mundo, o de la cordura, desgraciándolo.

2. c. El gran teatro del mundo

El auto de Pedro de Calderón de la Barca de *El gran teatro del mundo* ya era "viejo" cuando se representó en 1649. Mucho antes el estoico Epicteto nos recordaba que somos los actores de "un drama" dirigido por "*el amo*". Él lo compondrá largo o corto, y nos dará este o aquel papel; a nosotros sólo nos toca interpretarlo con gracia. El tema lo trataron Séneca, en las *Epístolas a Lucio*, y luego los neoplatónicos, y fue rescatado en el Renacimiento. Pero es esencialmente barroco. Quevedo lo tradujo en *Epicteto y Focilides en español y con consonantes* (Madrid, 1635), un poema que pudo ser tío, sobrino o primo del auto calderoniano. Allí "es comedia nuestra vida / y teatro de farsa el mundo todo", y "todos en él somos farsantes". Dios "es autor que la hizo y la compuso", y reparte "los dichos y papeles". Y "sólo está a tu cuenta / hacer con perfección el personaje, / en obras, en acciones, en lenguaje."[1295] Al hombre, entonces, sólo le cabe ejecutar con *arte* su máscara, una máscara que ya está escrita.

En el *auto* el Autor sale "con manto de estrellas y potencias en el sombrero", como Mago. Ha dado forma a la "oscura materia" del Mundo, que es, dice, "un suspiro" de su "voz", "un rasgo" de su "mano" (32 – 34), "hechura" suya (36). Como "es representación la humana vida" quiso ver "hoy" "una comedia" en su "teatro" (46 – 48). La "fiesta" es Suya (49), y "los hombres", sus "compañeros" (52), quiere decir, de su "compañía" (50). En aquel "gran teatro del mundo" (70) tenemos impuesta "*parte obedencial*", papel repartido que hemos de hacer sí o no (288). Nosotros, los actores, cuando salimos, somos "informes" (295). Sólo existimos en el "concepto" del Autor, en su inteligencia: ni animamos ni vivimos aún, si no sopla Él en nuestro "polvo" (297 – 300). El Autor, entonces, "da su papel a cada uno" (en la acotación entre los vv. 332 y 333), y recuerda el tema de la obra: "aquello es representar / aunque piensen que es vivir" (327 – 328).

[1295] Frutos Cortés (1997: 25 – 26).

Los comediantes protestan (447 – 458):

--Pues ¿cómo sin ensayar
la comedia se ha de hacer?
(…)
--Aun una comedia vieja
harta de representar
si no se vuelve a ensayar
se yerra cuando se prueba.
Si no se ensaya esta nueva,
¿cómo se podrá acertar?

En efecto, se llegaban a ella "sin luz, sin alma y sin ser" (445). El Autor, severo, contesta, confirmando sus aprensiones, pues "siendo el cielo jüez, / se ha de acertar de una vez / cuanto es nacer y morir" (460 – 462).

--Pues ¿el entrar y el salir
cómo lo hemos de saber
ni a qué tiempo haya de ser?
--Aun eso se ha de ignorar…

(463 – 466)

Va la clave del *auto*. A esto venía yo. Los cómicos "se miran *perdidos*". Pero el Autor tendrá, "para enmendar al que errare / y enseñar al que ignorare, / *con el apunto, a mi Ley*", y ellos tienen "*ya*" (nacen con él) "*albedrío*" (473 – 482). Esto vale decir que en el *teatro del mundo* improvisamos nuestra tragicomedia guiados por la *Ley* divina, o natural (nuestro Apuntador), y con la libertad que nos da el albedrío. Esa "voluntad libre" (Cov.), la más fuerte "potencia del ánima" (*Aut.*), se la ha otorgado a los hombres "por no quitarles la acción / de merecer con sus obras": ellos, así, hacen "libres sus papeles", y Él "mira en cada uno", amonestándoles por medio de su Ley. Ellos, luego que la han conocido, pecarán o no ("ya con esto / su culpa será su error" [933 – 946]), y su Autor ofrecerá "castigo y premio / a quien mejor o peor / representase" (1251 – 1253).

Volverán entonces a su primera condición, polvorienta (1262), y sus personas saldrán desnudas "de la farsa de la vida" (1289 – 1290), pues todos sus "adornos" son "prestados" "para el tiempo que el papel" hagan (1295 – 1298).

Arrimo ahora el ascua de la alegoría calderoniana a mi sardina. No éramos nada (éramos polvo): valíamos todo, podíamos *hacer* cualquier papel. Entonces nos sopló nuestro *Amo* (digo, siguiendo a los estoicos) o *Autor*, alentándonos, y repartió las máscaras. Tú, chico, tú, chica, dijo. Luego ellos, confundidos, *perdidos*, empujados a recitar *all'improvviso* una comedia que no habían ensayado, y que no estaba escrita, no sabían qué decir, ni siquiera conocían sus entradas y salidas. Su *Ley*, luego, *apunta* a la actriz que *hace* a la *dama*, al actor que *hace* al *caballero*, los adiestra y corrige para que interpreten su *persona* como Él manda. Ahora ellos, con su *arte*, y con su *albedrío*, representarán aquella "*parte obedencial*". La *perfección* con que la hagan valdrá su mérito. "Perfección" significa aquí docilidad, mansedumbre. El bravo, el que *quiera* torcer su *parte*, o quitarse de ella, enloquecerá, vivirá infiernos íntimos y públicos.

2. d. Monas

> "Porque todos los géneros de las *simias* son imitadoras de la perfecta naturaleza del hombre."[1296]

Lo vimos en el Preludio: la *ilusión* del género (y del *yo*) se fabrica a través de dos procesos que Judith Butler llama *performatividad* y *repudio*.[1297] Somos estúpidos monos sabios, amaestrados: nos hacemos hombres, o mujeres, remedando ciertos ademanes y palabras (así tienes que ser) y abominando de otros (eso no debes, y ni siquiera puedes, serlo). Lo masculino, lo femenino, son posturas, imposturas, representaciones mentirosas, partes que repetimos a la fuerza.

[1296] Juan de Funes, *Historia Natural de aves y animales*, lib. 2. cap. 24., en el *Diccionario de Autoridades*, bajo la voz SIMIA).
[1297] Butler (2001: 159 – 160).

III. Según Virginia Woolf

> "...and I thought how unpleasant it is to be locked out; and I thought how it is worse perhaps to be locked in."[1298]

Un bedel había pillado a la mujer (una mujer cualquiera: "…llámame Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael o como quiera usted...la cuestión no tiene ninguna importancia…"[1299]) en falta ("trespassing"[1300]). ¿Su transgresión? Se había desviado del caminito de grava, pisaba la hierba reservada para los alumnos y profesores de "Oxbridge". La echó con histéricas gesticulaciones. Tampoco permitieron que Mary, poco después, mirase en la "famosa biblioteca"[1301]. Mundos enteros le estaban vedados. Era muy desagradable que no la dejasen entrar en ellos, tenerse que quedar fuera. Pues aún le parecía peor que la encerrasen, y no poder salir.

Ese doble encarcelamiento (lo que debemos ser, lo que no podemos ser) lo padecen (aunque sus prisiones son muy distintas) también los hombres. Son, como ellas, "criaturas de ilusión"[1302]: ilusivos, o sea, "falso[s], engañoso[s], fantasmagórico[s] y aparente[s]" (*Aut.*), y asimismo ilusos, o sea, "engañado[s], burlado[s]" (*Aut.*). Para sostener esa ilusión "es preciso tener confianza en ti mismo"[1303], creer a pie juntillas en tu *parte*, en tu *máscara*. Y es la mirada mentirosa, o piadosa, de la mujer la que les permite certificar como verdadera la patraña:

> "...Porque si ella empieza a decir la verdad, la figura del espejo se encoge; su capacidad de adaptación a la vida disminuye. ¿Cómo va a seguir dando sentencias, civilizando a los nativos, fijando leyes, escribiendo libros, vistiendo con elegancia y pronunciando discursos en los banquetes a menos que pueda verse a sí mismo durante el desayuno y la cena como poco dos veces más grande de lo que en realidad es?"[1304]

[1298] Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, pp. 25 – 26.
[1299] *ídem*., pp. 6 – 7.
[1300] *ídem*., p. 8.
[1301] *ídem*., p. 9.
[1302] *ídem*., p. 36.
[1303] *ídem*., p. 36.
[1304] *ídem*., pp. 37 – 38.

Sólo así, artificialmente agigantadados, pueden ir por ahí con esos aires. Esta hinchazón, que ha afectado profundamente a su *persona* pública, también los ha llevado "a escribir notas curiosísimas en los márgenes de sus pensamientos más privados"[1305].

Así pues, sufrimos, mientras vamos haciéndonos hombres *o* mujeres, muy variadas mudanzas externas y otras muy íntimas.

Orlando fue novela pionera en tantísimas cosas, y su protagonista bravo/a adelantado/a de la androginia. El hermafroditismo secuencial de Orlando, combinado con el travestismo, le permite gozar de las dos naturalezas, y no sólo en lo genital, que aprovecha su ambigüedad para representar los dos papeles que la cultura (y la historia, puesto que su maravillosa longevidad lo/la trae desde el siglo de Oro inglés) ha repartido entre hombres y mujeres. Orlando fue lo que soñó ser, y no osó, la señora Dalloway (o Virginia Woolf). Orlando, porque fue hombre *y* mujer, poseyó la llave maestra que abría y cerraba todas las puertas. Con ella entraba donde le apetecía. Y con ella ganaba además, "una habitación propia" donde podía, si gustaba, cerrarse por dentro.

[1305] *ídem*., p. 38.

IV. Desmandados

*

"Creó, pues, Dios al hombre a imagen suya,
a imagen de Dios lo creó,
macho y hembra los creó."

(*Génesis*, I, 27)

Los secretarios que copiaron lo que les dictaba Elohim, o algún ángel suyo, pusieron que nos había creado "a su imagen y semejanza", y "macho y hembra". Está escrito. La lectura recta (la fácil), oficial, dice que a unos los hizo hombres, a otras mujeres. El *Zohar* ("el Libro del Esplendor") de Moisés de León (1250 - 1305) y la Cábala buscaban desvelar los misterios que la Letra escondía o disimulaba. Y descubrieron aquí a una especie de "machihembra" (aquel Adán que fue literalmente una sola carne con Lilith, o con Eva) que reflejaba a su Autor, el cual sería, por lo tanto, el fantástico hermafrodita de los orígenes.

El andrógino de los mitos, ideal, el que inauguró el mundo y lo clausurará, ignora los géneros, descree de ellos. Su nombre mismo, lo sabe, es absurdo, paradójico, ya que *no lo nombra*, al revés, *lo desdice*, pues él/ella obra a su antojo, y no reconoce lo masculino ni lo femenino. Su hermafroditismo no es necesariamente biológico. Puede tener entre las piernas las partes más o menos vergonzosas de su lote, pero las usará, lo mismo que sus demás gracias, como le venga en gana.

Fuimos, está escrito, evadanes prodigiosos: ahora somos, todos, Adán, *o* Eva. Han borrado la memoria de lo que fuimos, o de lo que soñamos que éramos o podríamos llegar a ser. Hacemos de chico, de chica. Y, porque nos desconocemos, perdemos siempre, nos perdemos. Obligados a interpretar al hombre, Peter Pan, Adonis, Rodrigo el Mozo, don Juan, Alonso Quijano y Jesús se desquiciaron.

*

> "Y bendíjolos Dios, y díjoles Dios: 'Sed fecundos y multiplicaos y henchid la tierra y sometedla…'" (*Génesis*, I, 28)

Fue favor divino, fue cárcel perpetua. En todo caso es el imperativo mayor. Con eso nos arrea Él a todos, a aquel macho y a aquella hembra del versículo anterior. Pero luego el Dios Estepario apretará con eso, más en particular, a Abraham (*Génesis*, XVII, 1 – 2), el patriarca, el padre de todos los padres, y los hombres heredan de él su angustia, que hay que crecer.

Pues ésa fue justo la ley que ninguno de estos seis personajes supo, o quiso, observar, la Palabra que desoyeron. Ellos manifestaron los restos de sus masculinidades mediante lo que he llamado en el preludio "muecas", "ma(marra)chadas". Sin embargo, ir contra aquel antiguo y fortísimo mandamiento pasmó o atarantó a Peter Pan, a Adonis, a Rodriguillo, a don Juan y a don Quijote (no al Cristo, que pecó muy a conciencia contra él de palabra, obra y omisión). No darse en matrimonio, negarse a ser padres, es como atravesar un palo en la rueda de las generaciones: eso los convirtió en ángeles rebeldes, en forajidos, en aberraciones.

*

Extrañados del mundo viejo, todos se inventaron uno nuevo, más bravo (el País de Nunca Jamás, la selva, escenario de las monterías de Adonis, los palenques donde Rodrigo desafiaba a moros y cristianos, las habitaciones a media luz en las que don Juan engañaba a una mujer cualquiera, el universo libresco de la caballería andante, otra tierra, otro cielo) en el cual podían jugar (Peter Pan oía los cuentos de Wendy y acuchillaba piratas, Adonis acosaba a las bestias, el Cid campeaba, el Tenorio burlaba, don Quijote cortejaba a Dulcinea, Jesús hacía al Hijo de Dios), sacudiéndose de encima las fatigas de hacerse hombres. Más allá fueron Peter Pan, don Quijote y el Cristo: ellos combatieron también otras servidumbres. Peter Pan entendió enseguida el poder enajenador de la familia, de la escuela, del trabajo: de ahí que escogiese seguir siendo eternamente un niño. Alonso Quijano descreyó de la realidad y se hizo caballero andante fabuloso para salirse de ella "por la puerta de su locura" (II, 7). Su intención era doblemente regeneradora: se quitaba él de cuanto lo avasallaba, y salvaba a la patria (a la *ciudad*, al *mundo*): "así para el aumento de su honra como para el servicio de su república…" (I, 1). Jesucristo, en fin, se puso a sí mismo de "señor del Sábado": con ese título resumía la razón de su ministerio. Él, campeón de la libertad, vino a rescatarnos de los hierros de la Antigua Alianza.

Bibliografía

- ABRAMS, M. H., ed., (1986), *The Norton Anthology of English Literature*, fifth edition, vol. 2. W. W. Norton & Company, Nueva York y Londres.
- ALFONSO X EL SABIO (1994), *Antología*, España, Orbis.
- ALFONSO PINTO, Fátima (ed.), (1999), ANÓN., *Las mocedades de Rodrigo*. En BAILEY, 1999: 183 – 216).
- ALONSO, Dámaso (1971), *Oscura noticia / Hombre y Dios*, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral.
- ALTHUSSER, Louis, <<Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado (Notas para una investigación)>> (1978), en *Ensayos*, Barcelona, Laia.
- ALVAR, Carlos (1991), <<Introducción>>. En ALVAR y ALVAR (eds.), (1991).
- ALVAR, Carlos y ALVAR, Manuel (eds.), (1991), *Épica medieval española*, Madrid, Cátedra.
- AMIGORENA, Horacio (1997), <<Don Juan, hijo de un padre barroco>>. En TUBERT, Silvia, ed. (1997: 163 – 187).
- ANÓN. (1993), *Cantar de Mio Cid*, ed., Alberto Montaner, Estudio Preliminar Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- ANÓN. (1991), *Las mocedades de Rodrigo*, ALVAR, Carlos y ALVAR, Manuel, ed., *Épica medieval española*, Madrid, Cátedra.
- ANÓN. (1999), *Las mocedades de Rodrigo*, ed., ALFONSO PINTO, Fátima. En BAILEY (ed.), (1999: 183 – 216).
- ARATA, Stefano (1996), prólogo y ed. de CASTRO (1996).
- ARMISTEAD, Samuel G. (1999), <<Las *Mocedades de Rodrigo* y el Romancero>>. En BAILEY (ed.), (1999: 16 – 36).
  - (1994) <<Estudio preliminar>>. En DÍAZ MAS (ed.), (1994).
- ASQUITH, Cinthia (1971), *Portrait of Barrie*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, Publishers.
- AVALLE-ARCE, J. B. y RILEY, E. C (1973), "<<*Don Quijote*>>", en Avalle-Arce, J. B. y Riley, E. C., editores, *Suma Cervantina*, Londres, Támesis Books.
- BADINTER, Elisabeth (1993), *XY. La identidad masculina*, Madrid, Alianza Editorial.
- BAILEY, Matthew (ed.), (1999), *Las* Mocedades de Rodrigo*: estudios críticos, manuscrito y edición*, Londres, King's College London Centre for Late Antique & Medieval Studies.
  - (1999) <<Vestigios del *Cantar de Fernán González* en las *Mocedades de Rodrigo*>>. En BAILEY (ed.), (1999: 89 – 97).

- BARRIE, James Matthew (1897), *Sentimental Tommy, The Story of His Boyhood*, Leipzig, Benhard Tauchnitz.
  - (1899), *Margaret Ogilvy, by her son*, Nueva York, Charles Scribner's Sons.
  - (1900), *Tommy and Grizel*, Londres, Cassell and Company Limited.
  - (1942), *Letters*, edición de Viola Maynell, Londres, Peter Davies.
  - (1943), *The Plays*, edición de A. E. Wilson, Londres, Hodder and Stoughton.
  - (1987), *Peter Pan*, Nueva York, dilithium Press, Ltd., Children's Classics Division.
  - (1987), *Peter Pan*, edición, prólogo y traducción de Leopoldo María Panero, Madrid, Colección nuncajamás, Ediciones Libertarias.
  - (1991), *Peter Pan in Kensington Gardens / Peter and Wendy*, edición e introducción de Peter Hollindale, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, The World's Classics.
  - (2000), *Farewell Miss Julie Logan (A J M Barrie Omnibus): The Little White Bird; The Twelve-Pound Look; Farewell Miss Julie Logan*, ed. Andrew Nash, Edimburgo, Canongate.
- BARTHES, Roland (1993), *Mythologies*, ed. y trad. al inglés Annette Lavers, Londres, Vintage.
- BENHABIB, Seyla (1992), <<Una revisión del debate sobre las mujeres y la teoría moral>>. En *Isegoría: revista de filosofía moral y política*, <<Feminismo y ética>>, C.S.I.C, 6 nov. 1992.
- BIRKIN, Andrew (1980), *J. M. Barrie and the Lost Boys*, Londres, Macdonald Futura Publishers.
- BLESA, Túa (2001), ed. PANERO (2001).
  - (1995), *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Madrid, El Club Diógenes, Serie "Autores Españoles", Valdemar.
- *BRONFEN, Elisabeth (1996)* Over her Dead Body (Death, femininity and the aesthetic)*, Manchester, Manchester University Press.*
  - *(1998),* The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.*
- *BURIN, Mabel y MELER, Irene (2000),* Varones: género y subjetividad masculina*, Buenos Aires / Barcelona / México, Paidós.*
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York y Londres, Routledge.
  - (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Nueva York, Routledge.
  - (2001a) *El grito de Antígona*, trad. Esther Oliver, Barcelona, El Roure.
  - (2001b) *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción*, trad. Jacqueline Cruz, Valencia, Ediciones Cátedra / Universitat de València / Instituto de la Mujer.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1997), *El gran teatro del mundo* y *El gran mercado del mundo*, ed. Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra.
- CARROLL, Lewis (1981), *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, ed. Martin Gardner, Harmondsworth, Nueva Yorkm Ringwood, Markham y Auckland, Penguin.
  - (1983), *The Complete Lewis Carroll*, ed. John Alexander Woollcott, ilust. John Tenniel, Harmondsworth, Nueva Yorkm Ringwood, Markham y Auckland, Penguin.
- CASTRO, Guillén de (1996), *Las mocedades del Cid*, ed. y Prólogo de Stefano Arata, Estudio Preliminar de Aurora Egido, Barcelona, Crítica.
  - (1984) *Las mocedades del Cid*, ed. e Introducción Luciano García Lorenzo, Madrid, Cátedra.
- CASTRO Lingl, Vera (1999), <<El papel de la mujer en las *Mocedades de Rodrigo*>>. En BAILEY (ed.), (1999: 69 – 88).
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel (1967) *Don Quijote de la Mancha*, estudio preliminar y edición de Luis Astrana Marín, seguido del *Comentario* de Diego Clemencín, Madrid, Ediciones Castilla.
  - (1984) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición, introducción y notas de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Clásicos Castalia.
  - (1987), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Vicente Gaos, 3 vols., Madrid, Gredos. [Ésta ha sido la que he utilizado para las citas]
- CHÁVARRI, Jaime (1976), *El desencanto* (película).
- COHEN, Morton N. (1996), *Lewis Carroll. A Biography*, Nueva York, Vintage Books.
- COLAIZZI, Giulia (1997a), <<Entre mito y habla: Literatura, cuerpo y deseo en la construcción del sujeto moderno>>. En *Dones i literatura: present i futur* (Col.loqui Paraula de Dona II), Institut Català de la Dona.
  - (1997b) <<Género y tecnología(s): de la voz femenina a la estilización del cuerpo>>, en *Revista de Occidente*, Nº 190, Marzo 1997, pp. 104 - 119.
- COMPANY, Juan-Miguel (1987 – 1988), <<El oro nunca permanece. Una meditación intertextual sobre el mito de Peter Pan>>, en *Eutopías,* Vol. III, Número 2-3, otoño 1987-invierno 1988, pp. 101 – 108, Minneapolis/Valencia.
- CORNEILLE, Pierre (1963), *Oeuvres complètes*, ed. André Stegmann, París, Éditions du Seuil.
  - (1986) *El Cid*, ed. Ana Seguela, trad., Carlos R. De Dampierre, Madrid, Cátedra.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1998), *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.

- DEYERMOND, Alan (1999), <<La autoría de las *Mocedades de Rodrigo*: un replanteamiento>>. En BAILEY (ed.), (1999: 1 – 15).
- DÍAZ-MAS, Paloma (ed.), (1994), Estudio Preliminar, Samuel G. Armistead, *Romancero*, Barcelona, Crítica.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (ed.), (1984), *El Romancero viejo*, Madrid, Cátedra.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.), (1993), *Romancero*, Madrid, Taurus.
- DOR, Joël (1995), *Introducción a la lectura de Lacan: El inconsciente estructurado como lenguaje*, trad. Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa, 1995.
- DUCHARTRE, Pierre Louis (1966), *The Italian Comedy: The Improvisation Scenarios Lives Attributes Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell' Arte*, trad. del francés al inglés por Randolph T. Weaver, con un Nuevo Suplemento Pictórico reproducido del "Recueil Fossard" y "Compositions de rh'etorique", Dover Publications, Inc., Nueva York.
- DUNBAR, Janet (1971), *J. M. Barrie: the Man Behind the Image*, Newton Abbot, Readers Union.
- DURÁN, Agustín (ed.), (1945), *Romancero general o Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo Décimo (2 tomos).
- ECO, Umberto y MARTINI, Carlo Maria (1997), diálogo epistolar, en *¿En qué creen los que no creen?*, Madrid, Temas de Hoy, 6ª edición.
- EGIDO, Aurora (1996), <<Estudio Preliminar>>. En Castro (1996).
- ESCOBAR, Juan de (1973), *Historia y Romancero del Cid* (Lisboa, 1605), ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia.
- FERRONE, Siro (1985 [vol. 1] y 1986 [vol. 2]), *Commedie dell'Arte*, 2 vols., Milán, Mursia.
- FLETCHER, Richard (1989), *El Cid*, trad., Javier Sánchez García-Gutiérrez, Madrid, Nerea.
- FRESÁN, Rodrigo (2002), <<El hombre que será niño>>, en *El País*, *Babelia*, 29 de marzo de 2002, p. 2.
- FREUD, Sigmund (1919), *Lo siniestro*, en *Obras Completas* [7], traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, ordenación y revisión de los textos e índices de Jacobo Numhauser Tognola, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 2483 – 2505.
- FRUTOS CORTÉS, Eugenio (1997), <<Introducción>> a CALDERÓN DE LA BARCA (1997: 9 – 37).
- FULLER, Norma (1997), <El pensamiento feminista y los estudios sobre identidad de género masculino>>, en *Anuario de Hojas de Warmi,* Barcelona, Universitat de Barcelona, Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, nº 8, Año 1997, pp. 13 – 24.

- GAARDER, Jostein (1995), <<En todos nosotros habita un comodín>>. Conferencia pronunciada en Madrid el 27 de marzo de 1995. Trad. de Elisa Lucena. En *El Paseante*, nº triple, 23-25, décimo aniversario, <<El arte en el fin de siglo>> (1995).
- GARDNER, Martin (ed.) (1981), CARROLL, Lewis (1981), *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, ed. Martin Gardner, Harmondsworth, Nueva Yorkm Ringwood, Markham y Auckland, Penguin.
- GAOS, Vicente (1987), Edición crítica y comentarios de CERVANTES SAAVEDRA, Miguel (1987), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 vols., Madrid, Gredos.
  - (1987) <<El título de la obra>>, en los <<Apéndices>> a su edición del *Quijote*, Madrid, Gredos.
  - (1987) <<La locura de don Quijote>>, en los <<Apéndices>> a su edición del *Quijote*, Madrid, Gredos.
- *GARCÍA de Cortázar, José Ángel (1999), <<El Cid. El personaje en su historia>>. En* Historia 16*, nº 278, Madrid, Junio 1999, pp. 8 – 20.*
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1984), <<Introducción>> y ed. CASTRO (1984).
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2003). <<La teoría teatral en la Edad Media>>. En *HTE Huerta Calvo I*, cap. I. 2. (85 – 108).
- GÓMEZ Redondo, Fernando (1999), <<Las 'Mocedades' cronísticas>>. En BAILEY (ed.), (1999: 137 – 161).
- GONZÁLEZ DE CHÁVEZ FERNÁNDEZ, María Asunción (1998), *feminidad y masculinidad: subjetividad y orden simbólico*, Madrid, Biblioteca Nueva.
  - (1999), *Hombres y mujeres: subjetividad, salud y género*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- GRAVES, Robert (2000) *Goodbye to All That* (1929), Londres, Penguin.
- HARAWAY, Donna J. (1995), *Manifiesto para Cyborgs*, Valencia, Centro de Semiótica y teoría del espectáculo, Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica, *Eutopías*, 2ª época, vol. 86, 1995.
- HARVEY DARTON, F. J. (s. f. ¿1929?), *J. M. Barrie*, Londres, Nisbet & Co. Ltd.
- HOOK, David, y LONG, Antonia (1999), <<Reflexiones sobre la estructura de las *Mocedades de Rodrigo*. En BAILEY (ed.), (1999: 53 – 67).
- *HTE Huerta Calvo I*

  HUERTA CALVO, Javier, dir., Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, coords., *Historia del teatro español, I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003.

- HUARTE DE SAN JUAN (1989), *Examen de ingenios*, edición de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra.
- HUIZINGA, Johan (2000), *Homo ludens*, trad. Eugenio Imaz, Madrid, Alianza/Emecé.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1978), *Leyenda (1896 – 1956)*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa Editorial, Colección Goliárdica.
- KILEY, Dan (1983), *The Peter Pan Syndrome: Men who have never grown up*, Nueva York, Dodd, Mead & Company.
- LACAN, Jacques (1999a), *Las formaciones del inconsciente. El seminario (1957 – 1958). Libro V*, ed. Jacques-Alain Miller, trad. Enric Berenguer, Buenos Aires / Barcelona / México, Paidós.
    - (1999b) *Encore. On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge. The Seminar (1972 – 1973). Book XX*, ed. Jacques-Alain Miller, Bruce Fink, ed. y trad. al inglés, Nueva York y Lodres, W. W. Norton & Company.
- LAURETIS, Teresa de (1984), *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
    - (1987) <<The Technology of Gender>>, en *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 1 - 31.
- LO RUSSO, Giuditta (1998), *Hombres y padres: la oscura cuestión masculina*, Madrid, Horas y Horas.
- MACKAIL, Denis (1941), *Barrie: the Story of J.M.B.*, Nueva York, Charles Scribner's Sons.
- MALDONADO, Felipe C. R. (ed.), (1966), *Romancero del Cid*, Madrid, Taurus.
- MARAÑÓN, Gregorio:
    - *Obras Completas*, Tomo III (*O. C.*, III), ed. Alfredo Juderías. Madrid, Espasa Calpe, 1972.
    - *Obras Completas*, Tomo VII (*O. C.*, VIII), ed. Alfredo Juderías. Madrid, Espasa Calpe, 1971.
    - <<Psicopatología del donjuanismo>>: Conferencia pronunciada en la Real Academia Nacional de Medicina de Madrid el 24 de enero de 1924. En *Obras Completas*, Tomo III, págs. 75 – 93. Ed. Alfredo Juderías. Madrid, Espasa Calpe, 1972.
    - <<Don Quijote, don Juan y Fausto>>: Sin fecha conocida. En *Obras Completas*, Tomo III, págs. 955 – 963. Ed. Alfredo Juderías. Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
    - <<Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda>>, 1940. En *Obras Completas*, Tomo VII, págs. 179 – 250. Ed. Alfredo Juderías. Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- MASOTTA, Óscar (1993) [1976], *Ensayos lacanianos*, Barcelona, Anagrama.

- MELER, Irene (2000), capítulo 4, <<La sexualidad masculina. Un estudio psicoanalítico de género>>, especialmente el apartado llamado <<La sexualidad masculina hegemónica>>. En Burin y Meler (2000: 152 – 168).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1947), *La España del Cid. Obras completas*, tomo VI. Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.
  - (1959) *La epopeya castellana a través de la literatura española*, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.
- MERLIN, Hélène (1997), <<El "yo" entre el padre y el rey en el teatro de Corneille>>. ". En TUBERT (ed.), (1997: 137 – 161).
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1951), ed., *Dramáticos Contemporáneos de Lope de Vega*, tomo primero. Biblioteca de Autores Españoles, tomo 43. Atlas, Madrid.
- MOIX, Terenci (2002), <<Los muslos de P. P.>>, en *El País*, *Babelia*, 29 de marzo de 2002, p. 3.
- MOMO, Arnaldo (2000), <<Introduccione>>. En Padovan y Penso.
- MONTANER, Albert (1993), ed. e introd., ANÓN., *Cantar de Mio Cid*.
- MONTGOMERY, Thomas (1999), <<Las *Mocedades de Rodrigo* y el *Táin Bó Cúalinge*>>. En BAILEY (ed.), (1999: 37 – 52).
- MORENO BÁEZ, Enrique (1973), <<Perfil ideológico de Cervantes>>, en Avalle-Arce, J. B. y Riley, E. C., editores, *Suma Cervantina*, Londres, Támesis Books.
- ORTEGA Y GASSET, José (1960), *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente.
- OVIDIO Nasón, Publio (2001), *Fastos*, introd, trad. y notas Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Gredos.
- PADOVAN, Raffaello y PENSO, Andrea (2000), *La Repubblica delle Maschere*, introd. Arnaldo Momo, Ilustr. Giorgio Barletta, Mestre, Venecia, Corbo e Fiori Editori.
- PADOVAN, Raffaello (2000), <<Maschera e Maschere>>. En PADOVAN y PENSO (2000: 9 – 112).
- PANERO, Leopoldo María (1987) *Hortus Conclusus*, guión cinematográfico, al final de su edición del *Peter Pan* de J. M. Barrie, Madrid, Colección nuncajamás, Ediciones Libertarias.
  - (1987) Prólogo a su traducción de *Peter Pan*, de J. M. Barrie, Madrid, Ediciones Libertarias, Colección nuncajamás.
  - (2001), *Poesía Completa (1970 – 2000)*, edición y estudio preliminar de Túa Blesa, Madrid, Visor Libros.
- PENSO, Andrea (2000), <<Antologia con schede e tavole delle maschere: Schede>>. En PADOVAN y PENSO (2000: 113 - 217).

- PINTO, Raffaele (1997), "El caballero inexistente: un género sin atributos", en *Anuario de Hojas de Warmi,* Barcelona, Universitat de Barcelona, Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, nº 8, Año 1997, pp. 37 – 49.
- PORGE, Erik (2001), *Jacques Lacan, un psicoanalista: Recorrido de una enseñanza*, trad. Antonio Milán, Madrid, Síntesis.
  - (2004) *Les noms du père chez Jacques Lacan: ponctuations et problematiques*, Ramonville Saint-Agne, Érès, Point Hors Ligne.
- REATO, Danilo (1988), *Le Maschere Veneziane*, Venecia, Arsenale Editrice.
- RICO, Francisco (1993), <<Estudio Preliminar al *Poema del Cid*>>. En ANÓN., *Cantar de Mio Cid.*
- RILEY, E. C. (2000), *Introducción al <<Quijote>>*, trad. Enrique Torner Montoya, Barcelona, Crítica.
- RODRÍGUEZ, Casilda y CACHAFEIRO, Ana (1996), *La represión del deseo materno y la génesis del estado de sumisión inconsciente*, Madrid, Nossa y Jara ("Madre Tierra").
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1973), <<Introducción>>. En ESCOBAR (ed.), (1973).
- ROSE, Jacqueline (1992), *The Case of Peter Pan, or, The Impossibility of Children's Fiction*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- ROUDINESCO, Élisabeth (1995), *Jacques Lacan: Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Barcelona, Anagrama.
- RUBIN, Gayle (1986), <<El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo>>, en *Nueva Antropología*, Vol. VIII, Nº 30, pp. 95 – 145, México, Nov. 1986. Traducción del artículo de RUBIN, Gayle (1975): "The traffic in women: Notes on the 'Political Economy' of sex", en R. Reiter (ed.): *Toward an Anthropology of Women*. Nueva York, Monthly Review Press, pp. 157-210.
- RUIZ CASANOVA, José F. (2002), <<Diccionario Peter Pan>>, en *El País*, *Babelia*, 29 de marzo de 2002, pp. 2 - 3.
- SANTOS OTERO, Aurelio (1993), *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- SEGUELA, Ana (1986), <<Introducción>> y ed. CORNEILLE (1986).

- SHAKESPEARE, William, (s. f.) *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
  - (1998) *The Poems*, F. T. Prince, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Methuen, Arden.
  - (s. f.) *The First Part of King Henry VI* (1589 – 1592). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
  - (1985) *The Second Part of King Henry VI* (1589 - 1592), ed. Andrew S. Cairncross, Londres y Nueva York, Methuen, Arden.
  - (s. f.) *The Third Part of King Henry VI* (1589 – 1592). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
  - (1998) *Venus and Adonis* (1592). En *The Poems*, F. T. Prince, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Methuen, Arden.
  - (1998) *Venus and Adonis* (1593). En *The Poems*, F. T. Prince, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Methuen, Arden.
  - (2002) *Romeo and Juliet* (1594-95), Brian Gibbons, ed., Londres, Arden.
  - (s. f.) *Richard the Second* (1595 – 1596). En *The Complete Works of William Shakespeare*, ed. W. J. Craig, Oxford, Tha Clarendon Press.
  - (1997) *A Midsummer Night's Dream* (1595-96), ed. Harold F. Brooks, Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
  - (1998), *The Merchant of Venice* (1596 – 1597), ed. John Russell Brown, Walton-on-Thames, Surrey, The Arden Shakespeare.
  - (s. f.) *Julius Caesar* (1599 – 1600). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
  - (1986) *As You Like It* (1599-1600), Agnes Latham, ed., Londres, Methuen, Arden.
  - (2003) *Hamlet* (1600-01), Harold Jenkins, ed., Londres, Arden.
  - (s. f.) *Macbeth* (1605-06). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
  - (s. f.) *Coriolanus* (1607 – 1608). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
  - (1994) *Pericles* (1608-09), F. D. Hoeniger, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
  - (1994) *Cymbeline* (1609-10), J. M. Nosworthy, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
  - (1996) *The Winter's Tale* (1610-11), J. H. Pafford, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- STOFFEL, Stephanie Lovett (1997), *Lewis Carroll and Alice*, Londres y Nueva York, Thames and Hudson, New Horizons.
- TALENS, Jenaro (1988), *El sueño del origen y la muerte (1986 – 88)*, Madrid, Hiperión.

- TESSARI, Roberto (1981), *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milán, Mursia.
- TIRSO DE MOLINA (atribuida) (2000), *El burlador de Sevilla*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
- TORRECILLA DEL OLMO (1997), Francisco, ed., *Canciones populares de la tradición medieval*, Madrid, Akal, Nuestros Clásicos 20.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1975), *El Quijote como juego*, Madrid, Punto Omega / Guadarrama.
- TUBERT, Silvia, ed. (1997), *Figuras del padre*, Madrid, Cátedra (Feminismos).
  - (1999), <<Masculino/Femenino; Maternidad/Paternidad>>. En GONZÁLEZ DE CHÁVEZ FERNÁNDEZ (1999: 53 – 74).
- UNAMUNO, Miguel de (1952), *Vida de don Quijote y Sancho*, Buenos Aires, Austral / Espasa-Calpe.
- VAQUERO, Mercedes (1999), <<Las Mocedades de Rodrigo en el marco de la épica de revuelta española>>. En BAILEY (ed.), (1999: 99 – 136).
- WOOLF, Virginia (1992) *Mrs Dalloway* [1925], Oxford, Oxford University Press.
  - (1993) *Orlando* [1928], Londres, Penguin Books.
  - (2000), *A Room of One's Own* [1929], Londres, Penguin Books, 2000.
- WORDSWORTH, William (1986) [1802 – 1804], *Ode. Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*. En Abrams (1986: 207 – 214).

Lista de abreviaturas

Aut.	REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1990), *Diccionario de Autoridades (AUT)*, Madrid, Gredos, ed. facsímil.
COV.	COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1995), *Tesoro de la lengua castellana, o española*, edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de erudición crítica.
HTE Huerta Calvo I	HUERTA CALVO, Javier (2003), dir., Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, coords., *Historia del teatro español, I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos.
O. E. D.	(1999) *Oxford English Dictionary*, 2ª ed., CD-ROM, Oxford, Oxford U. Press.

Obras básicas de referencia

- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1991), *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder.
- COROMINAS, Joan (1980), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- CORRIPIO, Fernando (1985), *Diccionario de ideas afines*, Barcelona, Herder.
- (1984) *Diccionario ilustrado latino-español / español-latino*, Barcelona, Biblograf, 18ª ed.
- (1944) *Diccionario Alemán-Español / Español-Alemán*, Barcelona, Hymsa.
- (1982) *Diccionario Alemán-Español / Español-Alemán*, Barcelona, Biblograf.
- GRAVES, Robert (1992), *Los mitos griegos*, trad. Luis Echávarri, revisión Lucía Graves, Madrid, Alianza Ed., 2 vols.
- GRAVES, Robert, y PATAI, Raphael (2000), *Los mitos hebreos*, trad. Javier Sánchez García-Gutiérrez, Madrid, Alianza Editorial.
- GRIMAL, Pierre (1990), *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, trad. Francisco Payarols, Barcelona, Paidós.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis (1989), ed., *Refranero general ideológico español*, ed. facsímil, 3ª reimpresión, Madrid, Hernando.
- MOLINER, María (1986), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- *New Encyclopaedia Britannica*, 15th ed. 1989.
- NOËL, J.E.M. (1987), *Diccionario de Mitología Universal*, trad. B.G.P., Barcelona, Edicomunicación.
- *Nueva Biblia de Jerusalén* (1993), dirigida por José Ángel Ubieta, Desclée de Brouwer, Bilbao.
- ONIONS, C. T. (ed.), (1983), *The Oxford Dictionary of English Etimology* (1966), Oxford, Oxford University Press.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992), *Diccionario de la lengua*, 21ª ed, Madrid, Espasa Calpe.
- SECO, Manuel, ANDRÉS, Olimpia y RAMOS, Gabino (1999), *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar.
- (2004), *Diccionario fraseológico documentado del español actual: Locuciones y modismos españoles*, Madrid, Aguilar Lexicografía.
- SEGURA MUNGUÍA, Santiago (2003), *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- (1971) *Webster's Seventh New Collegiate Dictionary*. Springfield, Massachusetts, G. & C. Merriman Co.