Biblioteca

Tu rostro mañana

Antonio Iriarte

Aunque con la publicación de *Veneno y sombra y adiós*, tercer y último volumen de la obra, ya sea posible ahora disfrutar de una lectura continuada de *Tu rostro mañana* de Javier Marías, con las nuevas perspectivas críticas y de análisis que ello supone, no ha sido en realidad necesaria la espera para sentenciar. Desde que en 2002 apareciera el primer volumen, *Fiebre y lanza*, estaba claro que nos hallábamos no sólo ante la mejor novela de Marías hasta la fecha, la más honda, compleja y estéticamente madura, sino muy probablemente ante una de las mejores novelas en español en muchos años.

Desde el punto de vista puramente narrativo, no cabe duda de que *Veneno y sombra y adiós* es el más logrado de los tres volúmenes, el más entretenido de leer y el que más «engancha» al lector, superando las cotas de suspense alcanzadas en los dos anteriores, a los que ilumina y da nuevo sentido. Con él, Marías remata brillantemente esta peculiar novela de espías, logrando anudar todos los cabos sueltos de la intriga de forma tan convincente como a veces inesperada: prácticamente no hay detalle que no quede explicado a entera satisfacción del lector, o anclado sólidamente en la trama principal, que sigue las vicisitudes del narrador, Jaime (o Jacobo, o Jacques) Deza, al servicio de una oscura dependencia del MI6 británico. El autor consigue incluso darles nuevo sentido a episodios que podían parecer «menores» en la historia, si no ya cerrados del todo, como el del cantante Dick Dearlove, y que sin embargo acaban por cobrar todo su sentido en este tercer tomo, y por consiguiente en la historia en su conjunto.

Conviene matizar, de todos modos, la proclamada «superioridad» de este tercer tomo, ahora que es posible una lectura de corrido de la novela que acaso altere la percepción de la misma y

---

Javier Marías: *Veneno y sombra y adiós*, Alfaguara, Madrid, 2007.

sus distintas partes. Hasta hoy, por ejemplo, podía parecer que la segunda entrega, *Baile y sueño*, dominada por la brillante y larga escena de la discoteca, en la que Marías consigue literalmente detener el tiempo, así como por la honda reflexión sobre la violencia como experiencia física y moral (y que resulta en algunas de las páginas más líricas y estremecedoras jamás escritas por el autor), frenaba un tanto el desarrollo de la intriga tan bien planteada y dosificada en el primer tomo; ahora, por el contrario, es más que probable que se perciba como la piedra de clave que sostiene toda la novela.

Y es que las consideraciones sobre la violencia que formaban el meollo de *Baile y sueño* se amplían en este *Veneno y sombra y adiós* de forma inquietante para el lector, que no puede evitar verse reflejado en las andanzas y pensamientos de Deza. Marías logra darle una nueva vuelta de tuerca a la historia del misterioso departamento de los servicios secretos británicos dedicado a la interpretación de vidas futuras, y el «rostro mañana» del título no sólo acaba por ser el del narrador, sino por extensión, el de todos los hombres. Esta tercera entrega contiene una lúcida reflexión sobre el proceso de «inoculación» del veneno que suponen el deseo de violencia, el de infundir pavor en el prójimo, así como acerca del papel que tiene la imagen en la propagación de esta infección. Así, resulta que no es lo peor que no seamos capaces de «ver» claramente a los que nos rodean (no todo el mundo puede tener el don –o la maldición– de Deza y sus colegas), sino el no saber hasta dónde podemos llegar nosotros mismos en un momento dado y, sobre todo, qué pasará después, cómo podremos vivir con el conocimiento de quiénes somos o podemos llegar a ser en verdad. Pero lo verdaderamente admirable, por encima de la hondura y rigor ético del pensamiento literario de Marías, es cómo consigue éste, pese a la complejidad de lo tratado, que su arte narrativo no se vea lastrado nunca por la reflexión que recorre la novela.

En *Tu rostro mañana*, y más particularmente en esta entrega final (sin duda por su mayor extensión), se aprecia con nitidez la evolución de los recursos estilísticos del escritor: Marías ha modificado el empleo de su famoso y muy imitado método de pautar el texto con «ecos» o *ritornelli* (por emplear un término suyo), de

tal manera que el efecto obtenido es ahora sutilmente distinto. Otro tanto cabe decir del recurso, también muy del autor, a las citas literarias (propias o ajenas) como comentarios o ilustraciones de lo vivido o pensado por el protagonista. En *Veneno y sombra y adiós*, ambos expedientes han adquirido, si no más madurez, en todo caso sí mayor eficacia narrativa: ecos y citas sirven ahora también, integrados en la narración, para hacerla avanzar. Lejos de ser una pedantería gratuita, la presencia de las citas resulta de algún modo consustancial o inherente a lo relatado.

Por su construcción y forma de narrar, *Tu rostro mañana*, en la estela de obras anteriores de Marías, supone una decisiva aportación a la renovación del género novelístico. Sin embargo, da la impresión de que la crítica ha obviado hasta ahora toda reflexión al respecto, limitándose a ponerle a *Veneno y sombra y adiós* el sambenito de «autoficción» o «metaficción», términos del todo carentes de sentido. Si con ello se pretende decir que la novela es de algún modo autobiográfica, o con mayor precisión, que está basada en las vivencias del autor, o que en ella aparecen personajes «reales», no deja de ser una tremenda tautología. ¿Qué novela no es entonces una autoficción? En todo caso, lejos del ombliguismo que parece caracterizar a la mayoría de las novelas que se publican ahora en España, *Veneno y sombra y adiós* no se circunscribe a la prolija relación de las circunstancias y divagaciones del autor de turno, sino que alcanza, como toda la gran literatura, resonancia universal.

La calidad de la prosa de Marías no resulta a estas alturas ningún descubrimiento, y en *Veneno y sombra y adiós* raya a tanta altura, si no más, como en las dos primeras entregas. Son tantos los pasajes deslumbrantes que resulta difícil destacar alguno en particular, pero sería injusto no citar, por distintos motivos, la hilarante escena del recital de *hip hop* que De la Garza le brinda al profesor Rico (Marías, cosa que no suele señalarse, tiene un gran sentido del humor y sabe usarlo), la visita del narrador al Museo del Prado y sus reflexiones ante una serie de lienzos ahí expuestos, o el recorrido por el Madrid de los Austrias tras los pasos de Deza, quien a su vez sigue, como si fuera su sombra, a un temible rival. Estas dos últimas escenas, lejos de ser meras digresiones (y en Marías, en todo caso, la narración es función de la digresión),

están perfectamente enclavadas en la trama, y funcionan, a escala distinta, como los famosos «ecos» ya discutidos.

En *Veneno y sombra y adiós*, Marías se ha permitido introducir en la historia nuevos personajes, y de muy afortunada composición. Así, el diplomático Garralde resulta un inefable y eficaz contrapunto al siempre estupendo De la Garza, pero el que resulta de todo punto entrañable y está magníficamente esbozado es el torero amigo de Deza, el maestro Miquelín (y qué bien visto y contado, por cierto, lo de las episódicas «amistades madrileñas»). De todos modos, los protagonistas de las mejores escenas de este tercer tomo son los personajes «principales» de la novela, en particular, el padre de Deza y sir Peter Wheeler. Están más lúcidos y vivos que nunca en estas páginas, y el lector por fuerza ha de sentir verdadera tristeza por sus muertes, que precipitan en cierto modo el desenlace; sin ellos no existiría en realidad la historia que le permite a Deza ver su rostro de mañana, y también poder seguir adelante. Marías ha tenido el acierto, y el buen gusto narrativo, de dejarles a su protagonista y a la mayoría de los personajes el futuro abierto, por lo menos en la imaginación del lector: es ésta señal inequívoca de una gran historia, estupendamente contada.

Después de vivir más de ocho años con el mundo de *Tu rostro mañana*, Javier Marías ya ha anunciado que necesita tomarse un tiempo de respiro y alejamiento de la novela: sólo cabe esperar con curiosidad, si no con impaciencia, cuáles serán sus nuevos derroteros literarios. ©

Fantasia, humor y metaliteratura en la mitificación de José María Merino

Norma Sturniolo

El cuento breve está viviendo uno de sus mejores momentos. Escritores, estudiosos y lectores están aportando una nueva mirada a este tipo de narración cuyos orígenes son muy antiguos. Ya en la tradición oral, folklórica se encuentran abundantes ejemplos de minicuentos. El hispanista francés recientemente fallecido, Maxime Chevalier, desarrolló una intensa labor investigadora sobre estas narraciones breves cuando no estaba de moda dedicarse a este género y nos dejó, entre otros, interesantes estudios sobre cuentecillos folklóricos españoles.

Hay diferentes formas de llamar a la narración breve: microrrelatos, microcuentos, minicuentos, minificción, minirelatos, hiperbreves. Algunas denominaciones tienen un toque humorístico: textículos, nanocuentos, cuentos cuánticos y han surgido y seguirán surgiendo otros nombres al calor de ese fuego de experimentación y humor que rodea a la ficción mínima. Entre los mejores exponentes en lengua española de este arte de la brevedad se encuentra José María Merino que acaba de publicar *La glorieta de los fugitivos* en la editorial Páginas de Espuma. El libro está dividido en dos partes, un apéndice y además hay unas referencias bibliográficas de los cuentos ya publicados que pueden ser de interés para el lector porque en ellos encontrará información sobre obras dedicadas al tema de la minificción. La primera parte

---

José María Merino. *La glorieta de los furtivos.* Páginas de Espuma. Madrid, 2007.

contiene los minicuentos pertenecientes a *Días Imaginarios* con el que Merino obtuvo el Premio NH al mejor libro de relatos 2003, los que pertenecen a *Cuentos del libro de la noche* y otros, agrupados bajo el título de Inéditos y dispersos. La segunda parte incluye *La Glorieta en miniatura* que es su intervención en el IV Congreso Internacional de Minificción en la Universidad de Neuchâtel en noviembre de 2006 y *Diez cuentines congresistas.*

La foto de la cubierta muestra dos siluetas caminando cuyas sombras se proyectan sobre el empedrado de una calle que sigue una trayectoria circular como las calles que desembocan en las glorietas. Es este un pórtico apropiado para las minificciones de La glorieta de los fugitivos. La circularidad con toda su carga de dinamismo psíquico y las sombras (que, entre otras cosas, nos recuerda lo afirmado por Jung: a todo individuo síguele una sombra, y cuando menos se halla ésta materializada en su vida consciente, tanto más oscura y densa será), son dos acertadas referencias a la literatura de Merino e indican el esmerado trabajo editorial que se continúa en el interior del libro.

En La glorieta de los fugitivos encontramos la quintaesencia de la narrativa de Merino tanto por su temática como por su estilo. Acechos cercanos es el primer minicuento con el que se inicia el libro y un ejemplo clarísimo de lo que estamos afirmando. El autor crea una atmósfera de inquietud creciente que alcanza su clímax al final del mismo. En las primeras líneas, lo que se nos cuenta y cómo se nos cuenta provoca una sonrisa, pero, paulatinamente, esa sonrisa se desvanece y da lugar a un gesto de horror. Utilizando la tercera persona narrativa y con juegos morfológicos que dan muestra de su gusto habitual por el ludismo lingüístico, Merino desarrolla uno de sus temas preferidos como es el de la siniestra animación de los objetos cotidianos que constituyen una amenaza con su vida secreta o también, dada la incertidumbre que se desprende del texto, podríamos hablar del delirio del personaje que se siente amenazado por los objetos que lo rodean. Esa ambigüedad permite dar más de una interpretación al final del cuento. Asimismo, hay que destacar la importancia del espacio donde se desarrolla la acción para simbolizar un proceso de pérdida de la identidad. De la inseguridad del lugar cotidiano se pasa al lugar de la transitoriedad como es la habitación de un hotel Tanto en este como en otros textos, siempre nos queda una sensación

de ambigüedad. ¿Lo que se nos cuenta sucede en el mundo exterior o es producto de la imaginación del personaje? Esta es una característica que emparenta a Merino con otros autores de literatura fantástica como por ejemplo, Hoffmann.

Otras minificciones de *La glorieta de los fugitivos* se desarrollan en una atmósfera de desasosiego como, por ejemplo, Después del accidente. Aquí se recurre a la segunda persona narrativa para describir un fantasmal desdoblamiento del yo y luego al diálogo con el que se cambia la perspectiva de lo narrado y que demuestra la maestría del autor. En esa misma línea inquietante está Un despertar con el empleo de una tercera persona narrativa focalizada en el interior del personaje; un cuento con la macabra guillotina de fondo. En «*Andrómeda*» hay una estupenda vuelta de tuerca al mito de Andrómeda y Perseo sin mencionar el mito y desarrollando así una de las características de los minicuentos que es el juego cultural. En la habitación donde duerme Andrómeda y su marido, del que no se dice su nombre, hay un viejo espejo, otro símbolo querido por el autor. En el espejo aparecerá algo que da lugar a más de una interpretación. El lector, inmerso en el juego cultural, tendrá múltiples asociaciones. Puede recordar, por ejemplo, la ironía y el humor de Jules Laforgue que en *Las Moralidades legendarias* (1888) considera que el verdadero amor de Andrómeda es el monstruo del que la liberó Perseo. Pero en el minicuento de Merino parece que más que en la tónica propia de la parodia laforgueana estamos en la línea de descubrir que el horror, lo monstruoso está dentro del perseguidor del monstruo o lo lleva consigo la supuesta víctima. Asimismo, a esta fulgurante convocación del miedo pertenecen «Madrugada» con un espléndido final abierto, «El despistado tres», donde la muerte y el sueño como en la mitología están hermanados, *Las cuatro,* que se desarrolla en otro de los espacios queridos por el autor, dentro de un avión y a una hora indefinida entre el día y la noche que propicia la irrupción de lo incontrolable, «*El país de los vampiros*» que como su título indica transcurre en el espacio de la inseguridad por antonomasia; «*El lugar debido*», donde encontramos el simbolismo del pez pero no unido a la regeneración, a la vida y la fecundidad sino como el anuncio de un próximo y temible drama; «*Relato verídico*» en el espacio propio de una isla maldita engañosa que embauca con una apariencia que no se corresponde con la rea-

lidad, y el hiperbreve *La cita* que consta solo de diez palabras, o mejor, de doce ya que el título es importante. Seguimos en esta contabilidad el criterio del investigador argentino David Lagmanovich que considera que en una escritura minificcional especialmente breve, el título y el texto forman una unidad indisoluble ya que considera que el título cumple una función de focalización y, al hacerlo, completa el significado –o, si así se prefiere, desvela la intención autoral a que aspira la composición en su totalidad.

Pero no todo es sugerencia del miedo, hay también en estas minificciones mucho humor rebosante de vitalidad, ironía, crítica social, metaliteratura. Por ejemplo, en *Viajero aparente,* el tema del doble está tratado con un saludable sentido del humor. Hay minicuentos en los que la prosa se impregna de lirismo como por ejemplo cuando emplea el recurso de la repetición de un sintagma nominal en *«Costa da Morte».* Es este un microrrelato que trae a la memoria otros textos de mar y ahogados.

Al preguntarle a José María Merino qué minicuentos elegiría de «La glorieta de los fugitivos» respondió que, aunque no le resultaba fácil, seleccionaría «Dimisión general», por la imaginación imposible y burlona de un mundo sin políticos; *Ecosistema,* donde vuelve a plantear el mito de Adán y Eva desde la imagen del bonsái, tan adecuada al minicuento; *Mosca,* donde plantea, con ironía algo demoledora, nuestra relación profunda con la naturaleza; Pie, una historia de amor bastante singular; *Telúrica,* en el que la receta culinaria de los calamares en su tinta se comunica directamente con el cosmos; *La cuarta salida,* que da un final diferente a El Quijote; *«Satánica»,* donde resulta que el pobre Satanás no tiene toda la culpa; *La camisa del hombre infeliz,* que cuenta lo que pasa después de que se hayan ido los emisarios del rey; *Para una historia secreta del éxito,* que relee para que no se le suban los humos y cuando sufre la petulancia de algunos colegas, y *La cita,* su cuento más breve y acaso el más tenebroso.

La parte titulada *La glorieta miniatura* contiene una imagen central: la del jardín literario con toda su simbología de ordenación del caos, de carácter deleitable donde a diferencia del paraíso bíblico, las manzanas se pueden coger sin que por ello nadie sea expulsado. Un personaje conocido por los lectores de Merino, el profesor Souto es una especie de Virgilio que nos guía en el jardín

literario y nos da pistas para la creación de minificciones. Se teoriza sobre la minificción desde la ficción con un espíritu festivo. Merino ha gestado la imagen y la metáfora de un inmenso jardín literario y entre los espacios donde se cultivan la poesía, la novela, el cuento, el ensayo, el aforismo, el teatro hay un lugar, una glorieta pequeñita donde surgen esos pequeños fugitivos («palpitaciones de ficción verdadera») que son los minicuento. Esa metáfora es la que da origen al título del libro. Los diez cuentines congresistas finales son un alarde de humorismo.

Después de la lectura de estas minificciones quizás tengamos la sensación de que lo que creemos real es ilusorio, pero nos queda la certeza de que la literatura de José María Merino como toda buena literatura nos habla de los sueños, alegrías, tristezas y terrores más antiguos de los seres humanos.

Silencio contra coral del avispero

Esther Ramón

En cierta ocasión, requerida para disertar acerca de su poesía, Blanca Varela comenzó su conferencia describiendo un silencio inabordable, la desazón material de una página en blanco que esperaba. «Antes de escribir estas líneas durante varios días dejé un papel en blanco sobre la mesa. Lo miraba en las mañanas cuando salía a mis obligaciones, y allí estaba: blanco, rectangular y vacío. Transcurrieron algunos días y finalmente perdí las esperanzas y comprendí que nadie lo haría por mí.»

Blanca Varela abordó finalmente la escritura de su poética, lo que resulta impagable porque nos lega, más que una llegada (que se encuentra únicamente dentro del poema, e incluso allí, como intuyera Paul Celan, sólo en camino), la figura del gesto preciso del que escribe, su postura o encorvamiento único, fuera del marco estrictamente literal y devuelto de sus versos, que sólo el autor puede tratar de transmitir.

Así, Blanca Varela explica «lo que creo haber perseguido siempre con la escritura: no evadir la realidad sino explorarla, encontrarle un sentido, convivir con ella, asumirla» e inmediatamente después se fija en el indefectible fracaso que transita siempre junto al acto poético: «sé perfectamente que no lograré este propósito, en la misma medida en que mi poesía tampoco lo ha conseguido jamás». Y enseguida matiza, abriendo la perspectiva en la paradoja: «este acoso de la realidad (...) no es sino un pretexto más para continuar creyendo que podemos librarnos de ella, ser «otros» y no aceptar que es ella la que produce nuestros fantasmas, obse-

---

Edgar O'Hara: *Tiene más de avispero la casa. Poéticas de Blanca Varela* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007).

siones y deseos. Que es ella la única que dicta nuestros crímenes o nuestros sueños.»

No lo hizo, por suerte, pero si la poeta hubiera esperado algo más, si la hoja se hubiera mantenido en blanco, tal vez hubiera encontrado, con el tiempo, la realización de sus deseos en el presente libro, *Tiene más de avispero la casa. Poéticas de Blanca Varela*, y en la persona de Edgar O'Hara a aquel «alguien», un otro anhelado e improbable que habría de llegar «para que lo hiciese por mí», para que se hiciese cargo de la mirada atenta y externa –aunque extremadamente empática– sobre el poema.

Este ensayo –que se vino tejiendo a lo largo de diferentes años con la paciencia de una araña que rodea con fervor (más que para comerla, para conocerla) a su presa–, nos brinda una excelente oportunidad para acercarnos, a través de diferentes perspectivas, a la obra –y, por qué no, también, tangencialmente, a la figura– de la gran poeta peruana, de la mano de uno de sus mayores y más devotos estudiosos, que nos regala además generosamente gran parte de sus tesoros: poemas inéditos, documentos originales, testimonios, avatares biográficos, conversaciones.

La inteligencia de su autor reside en no cerrar, en dejar cuidadosamente suelto un hilo cada tanto –después de un tramo apretado de tejido–, antes de cambiar repentinamente su color o espesura. Así, se plantan sus bases sobre la imposibilidad de asir el poema, por su vocación de huida de los enclaustramientos («¿Qué busca o propone un poema lírico? Tal vez evadir los cercos de las lecturas sociológicas, psicológicas, religiosas, ecológicas y demás»), para, inmediatamente después, abordar las posibles filiaciones de la poesía de Varela: otras voces e influencias, que tratan de situarla a caballo entre un existencialismo de corte sartreano y el surrealismo de Breton (movimientos que la poeta conociera en París de primera mano, así como a sus principales protagonistas, como Simone de Beauvoir, con quien compartió almuerzos y animadas charlas). O entre la lucidez de las libres asociaciones de su amigo y padre generacional, el poeta Emilio Adolfo Westphalen, y su «cercanía con los textos «anti épicos» o paródicos de Eielson», perteneciente a la generación posterior.

Aunque el principal acierto de este ensayo tal vez radica en dejarnos una y otra vez escuchar en primer término, en un claro del bosque crítico, la voz de Blanca Varela, la poética y la que se va sedimentando en los márgenes del poema, entre tachaduras y abandonadas prosas. Voz entrecortada en ocasiones por su excesivo afán de precisión, como puede notarse en la interesantísima entrevista concedida al autor en 1995, que se reproduce íntegramente en el segundo capítulo. «(...) Y era una cosa más pequeña que ya estaba... Pero yo seguía todavía con algo adentro»; «(...) y creo que en *El libro de barro* me pongo mucho menos... Soy más... No diré resignada porque es una palabra que yo no tengo, pero acepto más las cosas». Que no reconoce influencias ni referentes precisos, sino vagas pero intensas impresiones, como las que le produce un «libro (de María Zambrano) en el Fondo de Cultura Económica acerca de la poesía, un breviario pequeño».[1] Que se lanza a la carrera, a un paso del vuelo, encontrada la veta precisa, la que bordea el otro camino, el del poema, con la sabiduría del que va despojándose de sus tesoros, para encontrar: «Yo estoy por eso, por la poesía cada vez más esencial, la que tiene menos adornos y recurre a la imagen».[2]

Dones de «otra parte», que la poeta tantea lúcidamente en otras declaraciones. «Le dice a Jorge Salazar: «escribo para «mi otro lado», esa parte invisible que tenemos y a la cual pocos le dan tiempo; para mí el escribir es regalarle tiempo a ese otro que llevo en mí. A través de lo que escribo mantengo contacto con ese «otro», allí protesto, converso, me expreso, me atrevo»

Pecios de un fructífero naufragio, o los que se hundieron y fueron reflotados por lo que ella misma ha denominado como su «conciencia insomne»:

«Creo que hay dos tipos de escritores: los que escriben desde la conciencia y los que escriben desde el otro lado, desde una zona

---

[1] ZAMBRANO, María: *Filosofía y poesía* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1987-2001).

[2] Vuelo que alcanza, al final, únicamente el poema: «El cazador carece de manos y pies. Es ciego y desea» (*El libro de barro*, en *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)* (Barcelona: Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg, 2001, pág. 195).

muy próxima a la locura. Creo que soy alguien que al trabajar con esta materia tan delgada de la literatura trata de rescatar algunas cosas, algunas evidencias, de ese otro lado irracional –pero no necesariamente inconsciente– desde el cual escribo».

El ensayo de O'Hara se sustenta sobre una interesante tesis: la que engarza el poema «Casa de cuervos», (en el que aparece el cuerpo de la madre como casa vacía:«y tú mirándome/ como si no me conocieras/ marchándote/ como se va la luz del mundo/ sin promesas/ y otra vez este prado/ este prado de negro fuego abandonado/ otra vez esta casa vacía/ que es mi cuerpo/ adonde no has de volver»3) con el concepto de Heidegger sobre la morada del lenguaje, sustentada sobre una interpretación de Américo Ferrari, en la que éste explica el silencio integrado en la palabra poética de Varela:

«(...)No se vuelve al lugar del origen y la representación más impresionante de este no volver es el final de «Casa de Cuervos», donde el cuerpo de la madre es una casa vacía a la que el hijo no volverá».

Al igual que ocurre con uno de sus motivos más recurrentes e inquietantes en la obra de Blanca Varela: el de la orina, que responde a los referentes corporales, escatológicos o animales (con su carga de transformación, de tiempo, en lo vivo) de lo espiritual, el silencio brota como residuo de la palabra, ensuciado por la palabra, amarillento, como el agua más pura que ha de ser tragada, que ha de pasar, inevitablemente por el cuerpo.

No es posible hallar un camino de regreso, ni esperanza de trascendencia en los poemas de Blanca Varela –a los que nos devuelve este brillante ensayo, que instiga al lector a una nueva, tal vez más consciente y entregada, relectura.

Apenas un reguero de orina, que sume en un silencio absorto –página blanca en espera– al removido avispero. ©

Sobre la diversidad

Antonio Jiménez Millán

Poeta y catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Granada, autor de libros fundamentales en este ámbito como *Rubén Darío y la moral estética*, *Las rosas artificiales* o *El impuro amor de las ciudades*, Álvaro Salvador ya publicó en 1998 una *Muestra de poesía hispanoamericana actual* en la colección granadina «Maillot Amarillo». *La piel del jaguar* ofrece una nueva selección de poetas hispanoamericanos nacidos entre 1941 y 1966; según sus propias palabras, el antólogo «ha procurado tener en cuenta valores de orden histórico y crítico que puedan contribuir a la mejor orientación de un número amplio de lectores, especializados o no. Entre estos criterios especializados ha prevalecido por una parte la voluntad de informar (dar a conocer poetas no difundidos suficientemente en España) y por otra la de respetar la repercusión obtenida por alguno de estos autores en sus propios países.»

El estudio que precede a los textos de los veinticinco poetas escogidos traza un itinerario desde un fin de siglo a otro, desde la consolidación de la modernidad estética bajo la influencia de Rubén Darío y su «resacralización profana» hasta la diversidad actual, que puede ajustarse a un horizonte posmoderno. Dos grandes líneas estéticas representadas por Octavio Paz (la *tradición de la ruptura*) y Jorge Luis Borges (la *tradición de las tradiciones*) configuran el panorama de la poesía hispanoamericana surgida en las tres últimas décadas, aunque no son tendencias excluyentes: las aspiraciones revolucionarias y las utopías sociales

---

La piel del jaguar. 25 poetas hispanoamericanos ante un nuevo siglo. Edición de Álvaro Salvador, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

de los años sesenta y setenta dieron lugar a una paradójica coincidencia señalada por Álvaro Salvador: «Se dio así el caso curioso de que, a pesar de las distancias estéticas, convivieron dentro de los mismos planteamientos utópico-revolucionarios, dos maneras poéticas cuya razón de ser nació del «puro» enfrentamiento: la estética neovanguardista y la llamada poesía conversacional.» En este sentido, las expectativas que generó la revolución cubana aproximaron los intentos de renovación poética y el activismo político, dos dimensiones muy presentes en la obra de Mario Benedetti, Juan Gelman o Ernesto Cardenal y en la de autores más jóvenes que siguieron su estela, desde los cubanos de *El Caimán Barbudo* (Raúl Rivero, Luis Rogelio Nogueras, Guillermo Rodríguez Rivera) o *Los Nuevos*, en Perú (Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza), hasta José Emilio Pacheco en México, Óscar Hahn y Raúl Zurita en Chile...

Los rasgos que definen la línea estética marcada por la influencia de Octavio Paz son prácticamente los mismos que podía atribuirse la llamada «generación del 68» en España: experimentalismo, desconfianza ante el lenguaje como medio expresivo y de conocimiento, desacralización de la literatura, mezcla de géneros literarios, creciente influencia de los medios de comunicación de masas, discontinuidad del sujeto poético, tendencia a la escritura fragmentaria. En la década de los setenta, esta línea se decanta hacia una poética esencialista acorde con la evolución del autor de *Los signos en rotación*; Octavio Paz fundó en 1976 la revista *Vuelta*, que consolidó aún más su protagonismo en las letras mexicanas. Pero en esa misma década se intensifican las contradicciones entre el «estado de sitio» impuesto por las dictaduras militares, el creciente desarrollismo económico y la necesidad de buscar nuevos modos expresivos. Después de que muchos autores tuvieran que exiliarse para sobrevivir, el enfoque de las respectivas tradiciones iba a variar mucho según los países; en Argentina, por ejemplo, tras el paréntesis traumático que va desde 1976 a 1983, cualquier intento de enlace con la tradición se consideraba como «una caída en el reaccionarismo», algo que no ocurrió en Colombia –según Ramón Cote, allí nunca arraigó la «tradición de la ruptura»–, ni en México ni en Venezuela.

A principios de los ochenta surge en Venezuela una poesía que se define como «coloquial, urbana y desmitificadora», dispuesta a establecer un diálogo con la realidad cotidiana de los lectores; en este diálogo se inserta igualmente buena parte de la poesía chilena actual, con la inexcusable referencia de Nicanor Parra e incluso de Jorge Teiller, que contribuyeron a desacralizar la escritura poética recuperando los aspectos más *modernizadores* de la vanguardia. Señala Álvaro Salvador que Nicanor Parra «abre un espacio que podríamos definir como auténticamente posmoderno, ya que desde él se revisita la tradición con ironía, reflexión y diálogo en todas sus derivaciones» y que su magisterio está muy presente en autores como Omar Lara, Javier Campos, José María Memet, Raúl Zurita o Teresa Calderón.

Hablamos, pues, de un panorama en el que prevalece la diversidad de tonos y recursos. Junto a la precisión epigramática del venezolano Javier Lasarte («Lo que hace al amor/ diferente de todo/ es lo que hace al amor/ imposible del todo») se sitúa la actualización de los clásicos que realiza el peruano Eduardo Chirinos, cuyos poemas incorporan sabiamente la lengua coloquial: este último aspecto es fundamental en la obra de muchos poetas hispanoamericanos actuales, desde el venezolano Rafael Arráiz Lucca (ya en su libro *Almacén*, 1988) hasta el cubano Waldo Leyva (llama la atención el «Monólogo del emigrante», del libro inédito *Agradezco la noche*). Y, sobre todo, lo es en dos autores que a mí me han interesado especialmente (puede que funcione la sintonía de la edad): el mexicano Fabio Morábito y el argentino Jorge Fondebrider. Este último es el autor del poema «Epopeyas», buen ejemplo de figuración irónica proyectada hacia la historia de la literatura: «Todo el día traduciendo/ la historia de una guerra legendaria/ que en realidad fue sólo un robo de gallinas/ y la reacción brutal de reyes toscos/ que la repetición transforma en héroes de epopeya.// A la noche, un amigo, que es poeta/ me habla de un zaguero talentoso./ –Un jugador fantástico– me dice./ Fantástico no era./ Los bardos exageran.»

También se advierte una marcada presencia de elementos culturalistas en determinados poemas: «Llanto de Marcel Proust»,

del peruano Marco Martos, «Königsberg» y «El pintor y su musa», de los argentinos Santiago Silvestre y Daniel Samoilovich, o las casidas del mexicano Vicente Quitarte («Casida de la noche lusitana», «Casida de la negligente primavera»).

Otros poetas expresan claramente la denuncia política. Así ocurre en los poemas de Martín Espada (traducidos del inglés: él nació en Nueva York y, desde el punto de vista lingüístico, es la única excepción de la antología), entre los que podemos recordar el dedicado a Víctor Jara, «Si sólo Víctor: julio 2004», o el magnífico «El general Pinochet en la librería». Y, de un modo distinto, en los de la nicaragüense Gioconda Belli, que suele asociar un erotismo directo y sugerente con la reivindicación de signo feminista (es una constante en libros como *Apogeo* y *Mi íntima multitud*, reconocido en España con el premio «Generación del 27»).

En los últimos diez años, la mayor apertura de las editoriales españolas a los poetas hispanoamericanos ha contribuido a recuperar una comunicación que se interrumpió durante las últimas décadas del siglo XX. A esta voluntad de conocimiento se suma *La piel del jaguar*. Concluye el antólogo que, igual que en España, «hoy en día se observa en Hispanoamérica *una poética de espacios en formación* en la que *el poema admite todas las posibilidades*». Indudablemente, el lector tiene donde escoger.

La vida privada de los árboles

Milagros Sánchez Arnosi

Alejandro Zambra (Santiago de Chile, 1975), después de la polémica desencadenada por su anterior novela *Bonsái,* publica ahora *La vida privada de los árboles,* un libro que apuesta, de nuevo, por la libertad para expresar las emociones. Zambra, en esta novela, convierte en título uno de los versos de Andrés Anwandter, *El árbol del lenguaje en otoño.* Hay que decir que, en cuanto a influencias, el autor de *Bonsái* matiza*: en buena medida, también, tiene su origen en los wrapped trees de Christo y Jeanne Claude, esas imágenes bellas y terribles de árboles envueltos, encerrados,* sin olvidar que el título, de uno de los capítulos, remite al poema de Lihn: *Invernadero.* La reciente novela de Zambra, una vez más, evoca un título de resonancias vegetales, de ahí que el escritor chileno sostenga que éste y el anterior sean dos libros hermanastros. Efectivamente, muchas son las afinidades entre ambos. Señalaremos algunas: el protagonista de *La vida privada de los árboles* es quién escribió *Bonsái*; también, lo mismo que Alejandro Zambra, es un escritor que sólo escribe los domingos, con una salvedad: a diferencia del protagonista literario, el escritor real sabe muy bien su objetivo, y es, igualmente, un novelista de brevedades ...

Lo más sorprendente y destacable del libro es la potencia de Zambra para contar en un espacio mínimo, la capacidad de sugerir tanto en tan pocas páginas, a partir de la convicción de que la continuidad de la escritura de la novela que el lector tiene entre las manos, dependerá del regreso de Verónica. Zambra escribe con la

---

Alejandro Zambra, *La Vida privada de los árboles,* Anagrama. Barcelona, 2007.

condensación de un poeta, –no hay que olvidar que su formación viene de la poesía–, va a lo esencial y utiliza un estilo despojado de adornos superfluos que produce un fenómeno metaliterario de amplia repercusión ya que *La vida privada de lo árboles*, además de ser la novela que estamos leyendo, es la que leerá la hijastra de Julián, la historia que le ayuda a dormirla y la que *parece que está escribiendo los fines de semana* el protagonista. Economía de recursos, refinamiento y condensación expresivos, así como una gran complejidad en cuanto a la historia contada. Zambra continua fiel a la estética minimalista. No hay que olvidar, en este sentido, que el protagonista de *Bonsái* afirmaba que escribir es como cuidar un bonsái y es lo que hace este especial escritor al sostener una historia acortando descripciones y pautando la acción, o como Borges sostenía: E*scribir como si se estuviera redactando un resumen de una obra ya escrita.* El mismo protagonista de *La vida privada de los árboles*, piensa escribir una novela de sólo dos capítulos. Esta obsesión por la brevedad no impide que se muestren las vidas de los diferentes personajes, así como el mundo del recuerdo y de la memoria que en palabras del autor es *un mundo propio pero oscuro.*

Suspense, melancolía, precisión narrativa y concentración argumental gracias a la elección de una estética que insinúa más que explicita, iluminando los rincones más ocultos de los sentimientos y emociones. ©

Tres mujeres únicas

Isabel de Armas

La biografía goza en la actualidad de un especial favor del público y, en consecuencia, de muy buena salud. Entre las muchas propuestas, hemos elegido tres con especial gancho y de las que el lector puede disfrutar a tope. Los personajes seleccionados son: la condesa de Pardo Bazán, Santa Teresa de Jesús y María Pacheco, la viuda del comunero Juan Padilla.

Periodista, poeta, crítica, traductora, cuentista, dramaturga, Emilia Pardo Bazán es una de las figuras más importantes de la segunda mitad del siglo XIX español. Eva Acosta, después de dedicar diez años al estudio del personaje, nos ofrece un retrato de cuerpo entero de Doña Emilia, mujer fascinante que le gustaba ser el perejil de todas las salsas. No era un «ratón de biblioteca». Con sus múltiples amistades va al teatro, a los restaurantes y a los cafés, y allí disfruta de un aire cosmopolita y ligero que nutre su espíritu tanto como los libros. Le pirriaba la vida social y, sobre todo, el ambiente aristocrático madrileño. ¿A cuento de qué debería ella entregarse a una existencia cuasi monacal, como la austera Concepción Arenal o como su *hermano del alma* Giner de los Ríos?

Acosta nos cuenta el papel que juega EPB en los acontecimientos históricos de su época –la Restauración y la Regencia–, su relación con los grandes escritores de su tiempo –principalmente con Clarín y Pérez Galdós–, los secretos de su vida íntima, así como

---

Eva Acosta, *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla*, Editorial Lumen, Barcelona 2007, 680 pp.
Joseph Pérez, *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*, ALGABA Ediciones, Madrid 2007, 311 pp.
María Teresa Álvarez, *La comunera de Castilla*, La Esfera de los Libros. Madrid 2007, 375 pp.

la gestación de su vasta y variada obra literaria. Nacida en La Coruña en 1851, cuando en España reina Isabel II, hija única de clase media acomodada, la pequeña Emilia crece entre algodones. El padre posee un temperamento inquieto, que lo impulsa a interesarse por cuestiones políticas, sociales y económicas. Dueño de propiedades rurales, de cuyas rentas vive, le preocupan las condiciones de vida en el campo de su país, que aún conserva estructuras arcaicas de arrendamiento heredadas de la Edad Media. Católico ortodoxo, su ideología en lo político se inclina a la búsqueda de un nuevo orden de progreso que facilite a España la tan necesaria estabilidad, y milita en las filas del liberalismo avanzado. La infancia de Emilia transcurre entre invierno en Madrid y temporada de verano en Galicia, donde su padre, don José, supervisa las tareas de sus fincas. La formación que recibe es, según destaca su biógrafa, de un «moderno barniz francés» y un «semianalfabetismo pretensioso». Pero como en su casa dispone de una buena biblioteca, desde muy pequeña destaca como devoradora de libros, periódicos y todo tipo de publicaciones.

A los dieciséis años contrae matrimonio con José Quiroga, de veinte. En un texto autobiográfico, doña Emilia, con la ironía que le caracteriza, se limita a confirmar: «Tres acontecimientos importantes en mi vida se siguieron muy de cerca: me vestí de largo, me casé, y estalló la Revolución de Septiembre de 1868». A raíz de su matrimonio, aunque en Madrid triunfan los ideales progresistas, la señora Quiroga, influida por su marido, abraza con fervor el carlismo en lo político y el neocatolicismo de tintes ultramontanos en lo religioso. En 1879, cuando EPB cumple veintiocho años, una edad que por entonces se consideraba casi la madurez de la mujer, su perfil corresponde al de una buena burguesa con ínfulas aristocráticas y literarias y católica militante; «un perfil –escribe su biógrafa– en el que la Emilia interior no acaba de encajar». Después del nacimiento de su segundo hijo –una niña, Blanca–, su vida de pareja comienza a hacer aguas, y cuando nace la tercera, Carmen, el matrimonio está completamente roto, a pesar de seguir guardando las apariencias. Pardo Bazán se manifiesta del todo decidida a continuar su camino de escritora incluso a expensas de su matrimonio, algo que consigue realizar con el respaldo –económico y emocional– de sus padres.

Recién cumplidos los treinta años, Acosta destaca que «ninguna otra española de su época ofrece un perfil tan rico..., ni tan desconcertante»: Doña Emilia cita a Voltaire, se cartea con el arzobispo compostelano y con un krausista de la vieja guardia, se confiesa lectora de Schopenhauer y defiende a ultranza el fuego de la Inquisición... Efectivamente, la coruñesa se relaciona con tirios y troyanos; por un lado con el ultraconservador Menéndez y Pelayo; por otro con el librepensador y ascético Giner de los Ríos. Y elige de los dos bandos lo que más se ajusta a su propio temperamento. El ser amiga íntima –lo suyo desemboca en *amitié amoureuse*- del progresista Pérez Galdós no le plantea ningún problema para relacionarse con el muy conservador José María de Pereda. En un ambiente mayoritariamente masculino Emilia aparece como algo insólito, un raro ejemplar de su especie. Con el tiempo, de ambos bandos recibirá satisfacciones, pero también no pocos desengaños.

Como mujer que pretende independizarse mediante el trabajo y alcanzar hasta donde llega el hombre, su sentir feminista se pone de manifiesto. Su feminismo es vivencial, ya que le tocó sufrir en carne propia el desdén de hombres inferiores a ella y eso es lo que la encamina hacia el campo feminista; se trata de un feminismo personal, nada corporativista. A principios de 1892 escribe: «En el estado social actual de la mujer, no es posible presumir de lo que en efecto sería capaz, si le fuese lícito, como al hombre, elegir su camino, y desenvolverse con espontaneidad absoluta, física, moral e intelectualmente». En 1914, siete años antes de su muerte, poniéndose como modelo, declara: «He tenido el gusto de ser la primera socia de número del Ateneo; la primera presidenta de la sección de literatura; la primera y única mujer que ha sido profesora de la Escuela de Estudios Superiores, en el mismo Ateneo; el primer socio de número de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos de País, y otros cargos más. No cabe duda que, si muchas mujeres siguieran mi ejemplo, el feminismo en España sería un hecho».

El libro de Eva Acosta, ¿ qué aporta de nuevo respecto a la primera biografía de Carmen Bravo Villasante («Vida y obra de EPB», Revista de Occidente, 1962) y la última publicada por Pilar Faus («EPB. Su época, su vida, su obra», Fundación Pedro Barrié

de la Maza, 2003)? Éste es un trabajo ameno, ligero, iluminador e instructivo, tal vez menos denso y profundo que los de Bravo Villasante y Faus pero igualmente válido.

Sensibilidad y lucidez

Teresa de Ávila y la España de su tiempo no es una nueva biografía de Santa Teresa de Jesús. Lo que el autor se propone es reinstalar a la carmelita de Ávila en la España de su tiempo. ¿Cómo pudo imponerse una mujer en un mundo masculino que tan receloso se mostraba ante las ideas y las prácticas religiosas que se apartaban de lo común? Para el prestigioso hispanista Joseph Pérez, el éxito de Teresa se debe a su personalidad y al rechazo a dejarse encerrar en el marco mental de una determinada sociedad. La biografiada se rebela contra la mediocridad de la existencia de sus contemporáneas. Decide entregarse a Dios y se propone asumir esa decisión en todo su rigor. Se «descalza»; obtiene de las autoridades el permiso para reformar el Carmelo; convence a otras religiosas y religiosos para que la sigan. Pérez destaca que hubiera podido contentarse con eso y vivir lejos del mundo una experiencia espiritual de una calidad excepcional, pero su vena mística es más exigente que el quietismo de su época. La reformadora se revela mujer de acción. Quiere que la espiritualidad carmelita irradie; es su contribución a la renovación de la vida religiosa en la España de Felipe II.

El historiador sigue en su trabajo el esquema de Gaston Etchegoyen en su *L'Amour divin*. En la vida de Teresa destacan tres periodos: «veinte años de juventud mundana» (1515-1535); «veinte años de retiro religioso en el convento de la Encarnación» (1535-1562); «veinte años de campaña espiritual» consagrada la reforma del Carmelo (1562-1582).

De la primera etapa, el autor de este libro destaca el origen judío de su personaje. Al referirse a su padre, escribe que»Alonso Sánchez de Cepeda era hijo de un judío converso de Toledo condenado por la Inquisición». «Hubo que admitir el hecho –dice también-: Teresa de Ávila era de origen judío». Y como historiador se pregunta: «¿Cómo se pudo ignorar el dato durante tanto tiempo, cuan-

do los documentos estaban al alcance de la mano, en unos archivos abiertos al público, y cuya existencia conocían los biógrafos puesto que citaban la referencia?» La respuesta, según Pérez, está en que desde 1940, y durante casi cuarenta años después, España «se creía amenazada por los judíos y por los francmasones».

De la segunda etapa es importante recordar que se trata de la época en que, en toda Europa, las divergencias confesionales se agudizan. Católicos y protestantes se constituyen en confesiones rivales. En Francia empiezan las guerras de religión. En España se cree ver luteranos por todas partes. No son tiempos para el diálogo, sino para la intransigencia. Se vive un momentos singularmente duro; Teresa escribe: «Andaban los tiempos recios». Y dado que es una mujer y cultiva la vida interior, la futura santa de Ávila es, *a priori*, sospechosa para los defensores de la ortodoxia y de la tradición. Pero a pesar de las sospechas, en esa Castilla urbanizada y próspera donde se da la reforma carmelitana, Teresa se siente cómoda. Se entiende mejor con los hombres de negocios que con los aristócratas –que también la apoyan-, cuyos modales le resultan complicados y sus prejuicios ridículos. Estos capitalistas pueden, llegado el caso, convertirse en mecenas. No sólo invierten en el negocio, sino también en lo espiritual. Pérez puntualiza: «Quieren ganar mucho dinero, de acuerdo, pero también quieren ir al cielo». Y más adelante añade: «No es baladí señalar que la reforma del Carmelo se produce en un periodo de prosperidad. Es importante recordar aquí que en la superiora del Carmelo reformado destaca, sobre todo, su sentido práctico, y por eso sus conventos van a situarse en las regiones más dinámicas. Entiende que un carmelo solo es concebible en un marco urbano, y esto por dos razones: solo en las ciudades las carmelitas encontrarán con facilidad directores espirituales competentes; y en las ciudades, las religiosas tienen más posibilidades de tratar con ricos o con burgueses acomodados susceptibles de ayudarlas a mantenerse.

Una prueba evidente de que Teresa se siente mucho más a gusto en los ambientes burgueses que en los palacios de la nobleza, cuyos prejuicios detesta, lo encontramos en el capítulo XV de las *Fundaciones*, cuando habla del carmelo de Toledo, creado en 1569. El donador era un gran mercader, Martín Ramírez, hombre muy piadoso nos dice; llevaba una vida ejemplar; había ganado su

fortuna por medios lícitos y quería darle un buen uso a su muerte. Los aristócratas, por su parte, critican a Teresa por su condescendencia con los mercaderes.

Pérez observa que casi todas las fundaciones de la reformadora se sitúan en una franja que atraviesa España de norte a sur, de Bilbao a Sevilla, pasando por Burgos, Medina del Campo y Toledo. En esta franja se concentra la riqueza del reino de Castilla, las manufacturas, los campos de trigo, los viñedos, y también las universidades más conocidas y los centros administrativos. En esta franja surgieron y se desarrollaron los grandes movimientos políticos, culturales y espirituales del siglo: la revolución de las Comunidades, el humanismo, el erasmismo, las inquietudes religiosas, ya sea en su forma heterodoxa –iluminismo, luteranismo–, ya sea en su forma ortodoxa –doctrina del recogimiento, la mística–.

De especial interés son las páginas que el hispanista francés dedica al lugar de la mujer en la sociedad del siglo XVI, panorama en el que destaca la figura de Teresa como ejemplo admirable y probablemente excepcional de mujer culta que se las ingenia para no parecerlo a fin de no tener que enfrentarse con los prejuicios de sus contemporáneos. Estas páginas ilustran la repugnancia de algunas mujeres ante el matrimonio, al que ven como una servidumbre disfrazada. «No hay duda –afirma Pérez- de que Teresa compartía esa sensación». Efectivamente, Le parece que el matrimonio es como una esclavitud. Eso no significa que su vocación religiosa no fuera sincera, pero el convento también pudo representar una liberación para mujeres excepcionales que, sin esa salida, hubiesen sido víctimas de toda clase de coacciones sociales y discriminaciones. Lo que indigna a la santa de Ávila es la servidumbre que aguarda a las mujeres una vez casadas. Si su marido está triste, ellas deben aparentar que también lo están; si está alegre, ellas deben manifestar alegría aunque tengan el corazón en un puño (*Camino*, cap.XLII). «Mirad de qué sujeción os habéis librado, hermanas», le dice Teresa a las carmelitas.

El biógrafo destaca en su biografiada dos cualidades que caracterizan su vida y su obra: sensibilidad y lucidez; su capacidad de poner luz en las cosas oscuras. Esta mujer fuera de lo común logró la proeza de iluminar las realidades más complejas de la vida psicológica.

¿Y qué puede enseñar Teresa de Ávila a los hombres y mujeres de nuestro tiempo? Joseph Pérez nos muestra a lo largo de su singular, interesante y original biografía algunas de las lecciones que la reformadora del Carmelo nos da: Elevación del pensamiento y profundidad psicológica, rigor en el análisis, precisión en la expresión, sentido de la medida y sentido del humor.

Heroína de leyenda

En su destierro de Oporto, María Pacheco escribe un diario en el que relata, paso a paso, toda su vida, desde su nacimiento hasta su salida de España y su huida a tierras portuguesas, escapando así de su condena a muerte por el emperador Carlos V. El texto de este diario –en el que María cuenta sus más íntimos deseos, sus anhelos y las motivaciones que la llevaron a combatir en la revuelta de las Comunidades– es la base de la hermosa biografía novelada de la Comunera de Castilla, cuya autora es la periodista María Teresa Álvarez.

23 de abril de 1521 es la fecha clave. El ejército del ya Carlos I de España y V de Alemania derrota en Villalar a las tropas de los comuneros castellanos dirigidos por Juan de Padilla, Juan Bravo y Francisco Maldonado. Los tres son ejecutados sin piedad en el cadalso a la mañana siguiente. De esta forma, los imperiales terminan con el sueño revolucionario de Castilla.

Pero la viuda de Padilla, considerándose heredera del legado de su marido, se instaló en el Alcázar, se ocupó de designar a las autoridades municipales, defendió la congregación de diputados nombrados por elección popular en cada parroquia, que era lo que querían echar abajo los realistas, y dispuso que no se pagasen alcabalas en Toledo. También ordenó revisar determinados impuestos eclesiásticos. «No sabía cuanto podríamos resistir –pone la autora en boca de su heroína–, pero aguantaríamos hasta agotar nuestras fuerzas. Mi postura es definitiva –añade–. Si la Comunidad se hundía, yo lo haría con ella».

María Pacheco –hija de Iñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla y primer marqués de Mondéjar y de Francisca Pacheco, hija del marqués de Villena y duque de Escalona–, la viuda

de Juan de Padilla, una mujer luchadora y rebelde, no se resigna a la derrota de sus ideales y resiste atrincherada en la ciudad de Toledo; pero Carlos V no tendrá piedad con ella. María, condenada a muerte, se verá obligada a vivir un triste exilio en el que morirá sin llegar a recibir nunca el perdón real. Perdón que, por otra parte, ella tampoco está dispuesta a pedir, al no sentir arrepentimiento alguno por lo que hizo. «¿Cómo voy a pedir perdón –se pregunta– por defender lo que consideraba justo?» ¿Debía arrepentirse por intentar conseguir un futuro mejor para Castilla? ¿Iba a renegar de las ideas que inspiraron a la Comunidad?... El embajador español solicita insistentemente al rey de Portugal, Juan III, su extradición. ¿Qué querían hacer con ella? El texto de su sentencia de muerte pedía que María Pacheco, fuese encarcelada y sacada de la prisión en una mula con las manos atadas y una soga a la garganta. Y que así fuera llevada por las calles a la plaza pública del Zocodover, donde estaría levantado un cadalso, y allí públicamente sería degollada como persona que ha cometido tantos y tan graves delitos y traiciones a su Rey y señor natural.

Sin embargo, María estaba convencida de que ella y los suyos luchaban por la libertad, que consideraban compatible con la lealtad a los reyes. Deseaban libertad política, querían participar en el gobierno porque les preocupaba que nadie defendiera los intereses de Castilla. Cuando ya en el destierro, le preguntan por qué, en su momento, no negoció la paz, responde que ella deseaba la paz, pero no a cualquier precio: «No quiero vivir –dice– en una Castilla en paz porque sea cobarde, porque ceda a los abusos arbitrarios de los poderosos. Una Castilla que se conforme con obedecer, a la que no le importe decidir ni opinar sobre su futuro, que incluso mire a otro lado para no ver cómo la traicionan y saquean impunemente. No, yo no quiero vivir en una comunidad enferma como ésa, aunque sea en paz».

Pronto, muy pronto, cuando aún vivía en el destierro, María Pacheco dejó de existir para los toledanos. La viuda del héroe Padilla, la también heroína María, significaba el recuerdo de una terrible pesadilla. Una pesadilla en la que no revestía ninguna importancia que la protagonista estuviera dispuesta a morir por defender los ideales que muchos de sus conciudadanos decían compartir.

Está sobrado de razón el historiador Joseph Pérez, cuando afirma que María Pacheco fue un personaje de novela, pero que «se precisaban las dotes de escritora y la erudición de María Teresa Álvarez para fundir lo novelesco y lo histórico y convertir a la viuda de Padilla en una heroína de leyenda». ©