

PRÓLOGO

Desde Aristóteles —y, sobre todo, desde sus comentaristas del Renacimiento—, muchos escritores, lectores y estudiosos de la literatura se han acercado a la obra constreñidos por la noción implícita del «género». La creación, por libérrima que fuese, debía ostentar unas marcas bien definidas que permitieran alojarla en una celdilla donde quedaba clasificada: era un poema épico, una comedia, una composición lírica, un libro de viajes o de historia, una novela... Tropezar con una obra sin contornos genéricos bien perfilados era enfrentarse a un enigma o, al menos, a un problema teórico, que se ha extendido a veces a lo largo de varios siglos. ¿Cómo catalogar esa creación singular que no se parece a otras? ¿Qué pensar del *Libro de Buen Amor* o de *La Celestina*? La cuestión no es sólo del pasado, sino que subsiste hoy. Los primeros espectadores de *La cantante calva*, de Ionesco, se sentían desconcertados ya desde el absurdo diálogo de la escena inicial, y ni siquiera comprendían el título de una comedia en que no aparecía ninguna cantante ni personaje alguno con calvicie. Análoga desorientación experimentaron los espectadores de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, ante unos diálogos que sólo parecían conducir a la nada. Y ¿qué pensarían los primeros lectores de *Molloy*, también de Beckett, de *El ruido y la furia*, de Faulkner, o, más cerca de nosotros, de *Oficio de tinieblas 5*, de Camilo José Cela? Estos intentos de romper abruptamente con fórmulas compositivas tradicionales despiertan una alerta inmediata —y tal vez un rechazo instintivo— en los prisioneros ortodoxos de la cárcel del género, sin duda porque olvidan

que el arte tiene como uno de sus rasgos esenciales el objetivo de sorprender, de ampliar nuestra visión presentando facetas nuevas y desconocidas de las cosas. Toda gran obra parte sin remedio de la tradición previa –ya que el escritor lo es porque ha sido antes lector–, pero no para reproducirla servilmente, sino para transformarla. Si no existen indicios renovadores, la obra quedará únicamente como el testimonio de un epígono.

Los ejemplos innovadores son históricamente numerosos y variados. Cuando Ionesco califica su obra *Las sillas* de «farsa trágica», o presenta *Víctimas del deber* como «seudodrama» y cataloga *La lección* de «drama cómico», introduce categorías inexistentes para subrayar su intención de alejarse de moldes formales preestablecidos; algo parecido a lo que había hecho Unamuno al proponer –no sin ironía– el término nivola para su novela *Niebla*. Pero el procedimiento no era nuevo. En 1632, Lope de Vega publicó *La Dorotea*, obra magna entre las del Fénix, y la denominó «acción en prosa». Era no decir nada, porque «acción en prosa» no había designado antes –ni lo ha hecho después– modalidad literaria alguna. Pero había razones para sustraer la obra a cualquier intento clasificatorio. Entre 1625 y 1634, el Consejo de Castilla, obedeciendo a presiones de muchos moralistas, prohibió las licencias para imprimir comedias y novelas en el territorio de su jurisdicción. Algunos autores intentaron eludir el veto, no siempre con éxito, publicando con pies de imprenta falsos o rotulando sus obras como «moralidades», «escarmientos» y otras nociones que subrayaran la intención moral de los textos. Lope, que se hallaba dedicado a publicar las *Partes* de sus comedias –sin duda con jugosos beneficios económicos–, se vio obligado a interrumpir la tarea. Compuso *La Dorotea* y la llamó «acción en prosa». De acuerdo

con las convenciones literarias de la época, su obra no podía ser entendida como novela, porque tenía forma íntegramente dialogada, y tampoco era una comedia, porque estaba escrita en prosa y el teatro utilizaba siempre el verso. Las normas vigentes sobre los rasgos identificadores de cada género permitieron a Lope sortear con un quiebro inesperado la rigurosa prohibición.

Hay, además, otra idea que recorre la historia literaria y que es capital en la concepción de muchas obras: la del lenguaje como instrumento insuficiente para traducir la rica complejidad del ser humano. Pensadores y lingüistas modernos, desde Wittgenstein hasta Harris, o, entre nosotros, creadores como Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna, han insistido reiteradamente en esta idea. Cuando el escritor selecciona las palabras para combinarlas, éstas tienen ya un significado. No le ocurre lo mismo al que compone con notas musicales o con líneas y colores, materias primas que sólo cobran valor al integrarse en un conjunto. El escritor, en cambio, necesita ir más allá de los significados primarios si quiere sobrepasar el espacio del discurso puramente informativo; está obligado a extraer del lenguaje toda su potencialidad, ampliarlo mediante múltiples recursos que dan la medida de su originalidad peculiar: los neologismos, las analogías fónicas, las rupturas sintácticas, las transformaciones metafóricas, los juegos de palabras... Muchos pasajes de Chaucer, de Rabelais, de Quevedo, de Joyce, de Queneau, de Michaux, de Cortázar y de otros autores que formarían una lista interminable, constituyen otros tantos esfuerzos por romper las barreras del lenguaje convencional y liberar la obra, en la medida de lo posible, de las ataduras impuestas por las fórmulas lingüísticas preexistentes. Más aún: la creencia –tan lógica y razonable, por otra parte– de que la obra se construye dentro de las

fronteras de un determinado idioma invita a romper esas barreras y a no considerarlas infranqueables. Ya en el siglo XV, un poeta como Alfonso Álvarez de Villasandino introduce en un poema castellano palabras en catalán; un *dezir* de Francisco Imperial contiene algunos versos en francés, y Carvajales mezcla castellano e italiano en alguna de sus composiciones. Más adelante, Lope de Vega llegará a escribir un soneto en cuatro lenguas distribuidas proporcionalmente a lo largo de los catorce versos. Es como si la presencia de diferentes idiomas sugiriese que hay sentimientos e ideas universales que no tienen por qué comprimirse en el estrecho corsé de una lengua concreta. Esas distintas lenguas arrastran hacia el texto, además, sus creaciones literarias, que forman el inmenso depósito de obras del pasado que sustenta al escritor; no resulta extraño que aparezcan en el texto retazos de esas creaciones, mencionadas o aludidas, como citas o intertextos que son homenajes, puntos de referencia que forman las coordenadas literarias en que el escritor se formó.

Todo este largo y enojoso exordio sirve para recordar desde el primer momento algunas de las bases de toda creación, antes de que el lector se interne en las páginas de estas *Diferencias sobre la muerte* que ha compuesto José Manuel Carredóira. Porque la extraña contextura de la obra, dividida en tres partes de las que sólo una es dialogada, le dificultará su identificación genérica, sobre todo si no está familiarizado con las producciones anteriores del autor. ¿Una obra dramática en tres actos, aunque en nada semejante a las de Ibsen, Oscar Wilde o Benavente? ¿Un peculiar relato formado por letanías monologadas y diálogos? ¿Una mezcla de prosa y verso rítmico? El lector formado en las normas literarias convencionales puede sentirse desorientado desde el principio. En ese momento puede recordar la «acción en

prosa» de Lope, o el hecho, bien conocido, de las dudas y polémicas que hasta no hace mucho tiempo suscitaron muchas obras de Valle-Inclán: ¿teatro para leer, para representar –aun suprimiendo muchas cuidadas y literarias acotaciones–, para darlo a conocer mediante títeres o sombras proyectadas, como podría interpretarse en piezas como *Ligazón*?

Sin duda, *Diferencias sobre la muerte* es una obra rupturista. Trata de no parecerse a otras, de ofrecer una contextura nueva y original, que es lo menos que cabe esperar de una creación artística. Y lo hace, como no podía ser de otro modo, utilizando muchos de los recursos que le ofrece la tradición. Bastará señalar algunos de ellos, apuntados ya en estas páginas.

La obra arranca con una tirada de versos cuyo esquema principal es así: «Hipogeo violento /.../ ¿dónde [...] pájaro sin mácula / pez sin espina / y bruto [...] sin instinto natural / al confuso laberinto / de esas peñas nudosas / te desmandas y desbocas [...] te arrastras [...] y despeñas?» Con inserciones y expansiones diversas, que aquí hemos omitido, este comienzo rehace las palabras de Rosaura que abren *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca:

Hipogrifo violento

.....

¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto de esas dormidas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas?

Un poco más adelante, en el centro de una enumeración de neologismos creados sobre los nombres de los meses (*enerada, enfebrerada, enmarzada, abrilañada, mayeada, juneada, etc.*) aparece un juego de palabras en forma de símil: «agostada / como las secas cañas / del camino», lo que reproduce literalmente el título de una obra dramática de José Martín Recuerda, estrenada en 1965: *Como las secas cañas del camino*. En la segunda parte, que contiene el diálogo entre Hirundina y Redenta, dice ésta: «¡Me umbrío de pena, ay mi nigela!», lo que obliga a recordar inmediatamente el verso de Miguel Hernández: «Umbrío por la pena, casi bruno». Otras veces, la referencia a una obra literaria, o su cita encubierta, se mezclan con un juego de palabras. En «Arrabal fui por naranjas / al blanco y dulce cisne / de Vilamorta», se juega con la analogía entre el nombre del dramaturgo Arrabal y el primer verso de una canción popular («A la mar fui por naranjas, / cosa que la mar no tiene»), a la vez que se cita el título de la novela de doña Emilia Pardo Bazán *El cisne de Vilamorta*. La referencia «al Aganipeo de los letrutos aragoneses / celebrados en el clarín / de la póstuma Fama» apenas oculta el título de la antología barroca *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama* que el aragonés Juan Francisco Andrés de Uztaroz dejó inédita y fue publicada más de un siglo después (1781) por Ignacio de Asso. Los versos «Batallas de honor / campos de sangre» constituyen un remedo de otros muy conocidos de Góngora: «a batallas de amor, campos de pluma». El verso «¡que buenos caballeros eran!» evoca inevitablemente otro de Rafael Alberti.

Estos son tan sólo algunos ejemplos extraídos al azar, pero conviene subrayar que *Diferencias sobre la muerte* es una construcción repleta de juegos intertextuales, casi siempre transparentes, que traen a

sus páginas variadísimos recuerdos de obras literarias, filosóficas e históricas de diversas épocas y países. Hay recuerdos y glosas sostenidas de *Le rouge et le noir*, de Stendhal, de la *Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, de autores como Voltaire, Corneille, Vigny, Goethe, Carlyle, de distintos libros bíblicos, de clásicos como Cicerón, Aulo Gelio, Juvenal, Ovidio, Diodoro Sículo y otros, o de leyendas mitológicas y de tratadistas y teólogos que revelan una rara erudición. El autor se ha hecho depositario de una cultura que exhibe y a la que rinde homenaje, pero convendrá que los lectores no se limiten a sumergirse en el pasado, porque Corredoira no mira únicamente hacia atrás. Cuando en un contexto donde se recuerda a Jesucristo o María de Magdala se intercalan versos como «al rabacil del Presidente / del Gobierno» o «al progenal de la Vicepresidenta / del Gobierno» y referencias al «Jefe de la Oposición» y a «los banqueros desengaviados», e incluso «al alma que escapa / del corpóreo velo / a la pastizara / del Banco de España», o bien se habla del «portavoz / de la Conferencia Episcopal / porque lo quiere arreglar todo / con la clase de religión / instaurada obligatoriamente / en los colegios públicos ¡materia curricular! / como antes se decía / ¡materia de breviario!», al lector se le ofrecen indicios suficientes para percatarse de los alfilerazos satíricos que permiten a la obra saltar del pasado al presente, porque lo esencial de la naturaleza humana no se altera con el tiempo.

Diferencias sobre la muerte lija también los barrotes que cercan el lenguaje dando entrada a palabras, giros y expresiones de otras lenguas –francés, latín, inglés, italiano, alemán– que sirven, con el mismo rango que la lengua del texto, para crear neologismos, analogías fónicas o calambures, incluso con los nombres propios.

Así, por ejemplo: «O pláticas de Tu Fu / discípulo de K'ung-fu-tzu / ¡qué K'ung-fu-tzión / madrepadre!». En «Louis Armand François / Du Plessis Glas» se aprovecha el vocablo, hoy poco usado, *plexiglás*. O bien: «le advierte el padre Pirard / ¡menudo pirante!»; y, jugando con el vocablo francés *lapalissade* ('perogrullada'), «les choses concernant / les lapalissades apalizadas». Las analogías morfológicas o fónicas producen inesperadas equivalencias: «Elle-même! Elle-même! / ¡Ella mema! ¡Ella mema!». Hay formas arcaizantes, y también creaciones neológicas creadas mediante la composición de vocablos, como *bobibellaco*, *culanchigordo*, o por derivación analógica, como el *venusterio* o lugar en que reside Venus. Otras requieren la reflexión del lector, como *bambarro*, *narupia*, *fodongo* o *pachana*, entre muchas más. El deleite verbal se extiende a enumeraciones rítmicas que, como letanías, recuerdan ciertas acotaciones de Valle-Inclán en obras como *Voces de gesta* o *El embrujado*. Pienso en las adjetivaciones sucesivas y homofónicas de la voz «epístola» (*suasoria*, *consolatoria*, *comendatoria*, *natatoria*, *antefirmatoria*, *salutatoria*, etc.) o en la deslumbrante serie de los más de trescientos cincuenta epítetos —ordenados, además, alfabéticamente— con que se adorna el vocablo «puta» (entre ellos, *rabiardionda*, *sisoma*, *papienca*, *necrómana*, *lleca*, *maganta*, *lembaria*, *imbrífera*, *engarrafada*, *basáride*, *bancial*, *sansilvela*, etc.). Se tiene la impresión de que, como el Valle-Inclán de la madurez, Corredoira se esfuerza por encontrar un lenguaje *total*, donde tengan cabida, sin peligro alguno para el significado y la armonía del discurso, latinismos crudos y voces jergales, formas arcaicas y audaces derivaciones léxicas, deformaciones morfológicas de vocablos y juegos de palabras en varios idiomas. Si se trata de hablar de la muerte —tema universal por excelencia, que a todos atañe—, en esta especie de variaciones

sobre el asunto medular no podían existir fronteras espaciales ni cronológicas. Pero, al expresarse todo ello mediante una construcción literaria —es decir, elaborada con palabras—, tampoco podían trazarse fronteras infranqueables entre idiomas, porque la muerte no sólo iguala, como aseveraba Manrique, «a Papas y Emperadores / y prelados» con los «pobres pastores / de ganados», sino que tampoco es diferente en unas épocas u otras. Tiene el lector ante sí un tema de gran hondura que ha encontrado su forma de transmisión en este discurso deslumbrante, donde el lenguaje crece en cada página, se extiende y se desparrama a la vez que descubre posibilidades y rincones significativos ocultos. Si, como llegó a pensar Wittgenstein, los límites de nuestro lenguaje marcan los de nuestro mundo, es indudable que estas *Diferencias sobre la muerte* lo dilatan y amplían de manera insospechada hacia horizontes más amplios y libres. He ahí una misión inexcusable de toda literatura que aspire a perdurar.

RICARDO SENABRE