

Ejemplaridades errantes. *El celoso extremeño* (1613) y *Penélope* (1959)

Rosângela Schardong

Recebido em: 18 de outubro de 2018

Aceito em: 15 de abril de 2019

Prof.^a Adjunta da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), atua no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Coordena o projeto de pesquisa Poética dos gêneros nas letras e artes em Língua Espanhola. Doutora em Letras pela FFLCH (USP).

Contato: rschardong@uol.com.br
Brasil

PALABRAS CLAVE:

ejemplaridad, arte poética,
enfermedad mental, silencio.

KEYWORDS: exemplarity,
poetic art, mental illness,
silence.

Resumen: En sus *Novelas ejemplares*, Cervantes inaugura un género de narrativa de ficción, la *novela corta*, vertiendo a una nueva configuración los modelos consagrados de la novela y resignificando la estética y el lenguaje canónicos de su tiempo. Dalton Trevisan actualiza e intensifica ese hacer poético en sus *Novelas nada ejemplares*, reconfigurando los ejemplos errantes de las tradiciones literarias, estéticas y socioculturales. Este artículo trae el estudio comparado de dos cuentos por medio del análisis de su composición como narrativas ejemplares, a partir de algunos rasgos estructurales y del examen de las relaciones de género. En el ámbito de las relaciones humanas, figuradas artísticamente, interesa observar cómo la autoridad masculina y la sumisión femenina se justifican, considerándose los valores en boga cuando las obras fueron publicadas. Es notable que Cervantes y Trevisan representan matrimonios dañosos en ingeniosas tramas que censuran las prácticas culturales de su tiempo.

Abstract: In *Novelas ejemplares*, Cervantes creates a fiction narrative genre, the *novela corta*, turning the established novel models into a new configuration, resignifying canonic esthetics and language of his time. Dalton Trevisan updates and intensifies this poetic process in his *Novelas nada ejemplares*, reconfiguring erring examples of the literary, esthetic and sociocultural traditions. This paper presents a comparative study of the two short stories through the analysis of their composition as exemplary narratives, from some of their structural elements and from the examination of gender relations. Regarding human relationships, which are artistically illustrated, it seems relevant to observe how the male authority and the female submission are justified, taking into consideration the current values at the time the stories were published. The way Cervantes and Trevisan portrait ill marriages in ingenious plots that censor the cultural practices of their time is remarkable.

Al publicar sus *Novelas ejemplares*, en 1613, Miguel de Cervantes inaugura un género en la narrativa de ficción, la *novela corta española*, como él lo presenta en el prólogo de la colección. En sus doce novelas el ingenioso autor da renovadas pruebas de su agudeza de ingenio y de su primoroso dominio de las técnicas del arte poético. El éxito del género produce una moda literaria, de más de dos décadas, a la cual adhieren renombrados autores del Siglo de Oro Español.

Esta invención cervantina introduce innovaciones sobre un modelo antiguo que proviene del oriente: las novelas enmarcadas. El título más conocido entre nosotros es *Las mil y una noches*, cuyo lugar e idioma de origen son inciertos. En Europa la tradición de las novelas orientales fue reelaborada primeramente por los italianos, destacándose el consagrado *Decamerón*, de Boccaccio. Aunque la colección abarque una gran diversidad de temas, su obra fue asociada al contenido erótico de parte de los cuentos. Tal vez para desviarse de la censura del período de la Contra Reforma, Cervantes tituló sus *novelas* como “ejemplares” y señaló en el prólogo que “no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso” (1993, p.74).

El género llamado *novela corta*, que hoy designamos como cuento, puede ser considerado un género de ficción errante -tomando prestado los términos de Graciela Speranza (2012)-, una vez que el cuento oriental se perpetuó al superar fronteras, al acomodarse a diferentes lenguas y tiempos, al aceptar alteraciones y ajustes, así como lo desearon sus muchos autores y lectores.

Las colecciones de cuentos, por lo tanto, son como un atlas, que traen un mundo a cuestas. Cruzaron mares, continentes, tiempos, acumularon y transformaron códigos, patrones estéticos y literarios, desbordaron razones y sensibilidades, resignificaron símbolos y tradiciones, en un incesante fluir de las artes.

El estudio de las *Novelas ejemplares* de Cervantes indica que sus doce novelas reúnen técnicas propias de narrativas largas,¹ además de técnicas provenientes del teatro y temas de la poesía. Las doce novelas amalgaman rasgos compositivos y estéticos en tramas cuidadosamente planificadas para sorprender al lector con conectividades inesperadas, que desarman patrones literarios, reconfiguran modelos, creando nuevos significados.

Es posible afirmar que la ejemplaridad de sus novelas cortas adviene más del vigor de la inventiva poética que de la ejemplaridad del carácter de sus personajes, como ilustran, por ejemplo, los protagonistas de “Rinconete y Cortadillo”, “El coloquio de los perros” y “El celoso extremeño”. Sin embargo, aunque no sean dechados de virtud, se ganan la admiración del lector, tal vez porque Cervantes transvase a los caracteres de sus cuentos la

1 Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, en su estudio introductorio a las *Novelas ejemplares*, indican esa confluencia de géneros en la composición de las novelas de Cervantes: “un somero y rápido repaso genérico nos lleva a ver cómo *Rinconete y Cortadillo* funde originalmente la jácara con la picaresca, género este que también está presente en *La ilustre fregona* al lado de la tradición más idealista (...). *La española inglesa*, por su parte, (...) lleva la novela bizantina al Atlántico, mientras que *El amante liberal* mantiene el género griego en su ámbito natural del mar Mediterráneo, aunque unido a la tradición morisca y de relato de cautiverio.” (Sevilla; Rey, 1993, p.14-15).

complejidad del alma y del sentir humano que se veía en los personajes de las narrativas largas.

La continua migración de los hombres y de sus libros trajo las *Novelas ejemplares* a Hispanoamérica y también a Brasil. En Curitiba, capital de Paraná, Dalton Trevisan publicó las *Novelas nada ejemplares*, en 1959. El título es una alusión directa a las *Novelas* de Cervantes. Corroboraba la intencionada afiliación el mismo número de narrativas cortas: son doce los ejemplos de que el género cuento puede atar y desatar fronteras, recrear tradiciones, enigmas y silencios.

En su primera obra literaria Dalton Trevisan parece inaugurar su propia poética, marcada por la condensación, que años más tarde va a definir como haikú, o *minihistorias* (neologismo del autor), como se lee en el prólogo a *O vampiro de Curitiba* (1974), el único que escribió a sus libros: “existe el prejuicio de que después de cuento uno debe escribir novela corta y al final novela. Mi camino será del cuento hacia el soneto y de éste hacia el haikú” (apud Waldman, p.18). Berta Waldman explica el nexo compositivo de esta forma minimalista de poesía japonesa: “según la apreciación budista, todas las cosas –humildes, grandes, triviales, excelsas– son solamente parte de una totalidad que se debe recuperar a través de una mera alusión. Una hoja es suficiente para identificar el bosque, atrás del cual está la naturaleza. Una gota descubre el mar y con él los mares, el movimiento del universo” (p.18). Waldman asegura que la condensación se acentúa paulatinamente en la ficción narrativa de Trevisan, creando la estética del “mínimo múltiplo”.

Es posible observar que la condensación, como rasgo compositivo, está presente en “Penélope”, la última de las *Novelas nada ejemplares*, en la que cada palabra, acción, cada punto de las agujas de tricot trama redes de significados que el lector necesita decodificar para tejer los sentidos sugeridos.

Cervantes, en sus *Novelas ejemplares*, inaugura un género de narrativa de ficción vertiendo a una nueva configuración los modelos consagrados de la novela, resignificando la estética y el lenguaje canónicos ante los conflictos socioculturales de su tiempo. Trevisan actualiza e intensifica este proceso creativo. Sus *Novelas nada ejemplares* y el cuento “Penélope” claramente dialogan con la tradición de las *Novelas ejemplares* y de la *Odisea*, como los títulos evidencian, a lo que se suma el arte de la condensación del haikú. La novedad se articula de un modo errante, creando universos, experiencias con el lenguaje en nuevos espacios geográficos, transitando por los caminos del alma y por las sendas de las relaciones de género.

Este artículo, *Ejemplaridades errantes. “El celoso extremeño” (1613) y “Penélope” (1959)*², trae el estudio comparado de los cuentos por medio del análisis de la poética de su composición como narrativas ejemplares, a partir de algunos de sus rasgos estructurales y, especialmente, a partir del examen de las relaciones de género, marcadas por la enfermedad mental de los varones.

2 Este artículo profundiza y amplía la investigación “La enfermedad mental masculina y el silencio femenino en *El celoso extremeño* (1613) y *Penélope* (1979)”, presentada en el 4º Congreso Género y Sociedad, realizado en setiembre de 2016 en la Universidad Nacional de Córdoba – Argentina.

En el ámbito de las relaciones humanas, codificadas artísticamente en la ficción, interesa observar cómo la autoridad masculina y la sumisión femenina se justifican, teniendo en cuenta los valores en boga cuando las novelas fueron publicadas. Es notable que, en esos cuentos, Cervantes y Trevisan representan a matrimonios dañosos, con los cuales censuran las prácticas socioculturales machistas de su tiempo.

Según las normas del arte poético vigentes en los siglos XVI y XVII, en España, la verosimilitud es requisito indispensable para que la Poesía cumpla su doble finalidad: enseñar deleitando, condición para la ejemplaridad del arte. Empecemos por examinar la verosimilitud de la enfermedad mental masculina y del silencio femenino en la novela ejemplar cervantina, atendiendo a los movimientos del alma del protagonista al cruzar el mar, hacia América, y al regresar a la patria, cuando había cruzado la frontera de la edad madura.

El protagonista de “El celoso extremeño” es Carrizales que, a los cuarenta y ocho años, tras malgastar su juventud y hacienda, parte para las Indias.

Iba nuestro pasajero pensativo, revolviendo en su memoria los muchos y diversos peligros que en los años de su peregrinación había pasado, y el mal gobierno que en todo el discurso de su vida había tenido; y sacaba de la cuenta que a sí mismo se iba tomando una firme resolución de mudar manera de vida, y de tener otro estilo en guardar la hacienda que Dios fuese servido de darle, y de proceder con más recato que hasta allí con las mujeres (Cervantes, 1991, p.360).

En las Indias hace fortuna, después de veinte años vuelve a España, “tan lleno de años como de riquezas” (1991, p.361). Le combaten muchos pensamientos, sin dejarle sosegar un punto: “quisiera tener a quien dejar sus bienes después de sus días” (1991, p.362). A pesar de sus sesenta y ocho años, “parecíale que aun podía llevar la carga del matrimonio”, aunque este pensamiento le producía “un tan gran miedo”, porque era “el más celoso hombre del mundo” (1991, p.362). No obstante, cuando ve a la niña Leonora imagina que “sus pocos años pueden asegurar mis sospechas; casarme he con ella; encerraréla y haréla a mis mañas, y con eso no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñare” (1991, p.362).

Para vivir sin el desasosiego de las sospechas, ingenia una casa sin contacto con la calle, en la que guarda a su joven esposa en compañía de esclavas y criadas, vigiladas por un ama y un negro eunuco. Un año viven en paz. Sin embargo, los altos muros, el aislamiento de la casa, las noticias sobre la condición del viejo y la hermosura de su esposa despiertan en el joven Loaysa “el deseo de ver si sería posible expunar, por fuerza o por industria, fortaleza tan guardada” (1991, p.367).

Fingiéndose de músico, con la ayuda de los criados y del ama, Loaysa entra en la casa concebida para ser impenetrable. El ama lo acosa sexualmente, pero él condiciona la satisfacción de los deseos de la señora a la previa posesión de la joven esposa del patrón. La taimada ama convence a Leonora a acostarse con el músico, pero “el valor de Leonora fue tal, que en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de

su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora y entrambos dormidos” (1991, p.391).

Carrizales ve a su esposa adormecida en los brazos del músico, lo que le produce un dolor de muerte. Llama a los suegros y a un escribano, para dictar su testamento. Le ruega a Leonora que se case con aquél mozo. Lo hace constar en el testamento. No obstante, una vez viuda, Leonora “se entró monja en uno de los más recogidos monasterios de la ciudad” (1991, p.396). Despechado y casi corrido, Loaysa se embarcó rumbo a las Indias.

El viaje al inicio de la narrativa podría sugerir al lector del siglo XVII que estaría ante una novela de aventuras, en los moldes de los enredos épicos y de los viajes de Ulises. Pero en esta novela las principales acciones ocurren entre cuatro paredes y la gran obra del protagonista es la casa cárcel que edificó para alejar del mundo a su esposa.

En esta novela ejemplar Cervantes construye a un personaje condenado a la censura del lector: el viejo verde, tradicional tópico de la comedia. No obstante, introduce innovaciones sobre el modelo. Desplaza la perturbación de los deseos sexuales seniles hacia la pasión de los extremados celos, como el título de la novela destaca.

Al lector no le es revelado cuáles serían las causas que hicieron de Carrizales “el más celoso hombre del mundo” (1991, p.362). El inicio de la novela, cuando se embarca rumbo a las Indias, sugiere que las causas estarían en su modo de vida. La meditación de Carrizales permite suponer que tuvo experiencias traumáticas con mujeres, muy probablemente en aventuras con mujeres casadas, lo que obviamente lo habrá puesto “en

muchos y diversos peligros” (1991, p.360). Esta hipótesis puede ser señalada como la causa de su largo viaje.

Los silencios de la narrativa desafían al lector a hacer conjeturas, tramar conexiones entre lo que el texto oculta y sugiere. La meditación de Carrizales sobre sus errores en el viaje al Nuevo Mundo, cuando toma la “firme resolución de mudar manera de vida” (1991, p.360) es, posiblemente, el motor que pone en marcha la enfermedad de la melancolía.

Robert Burton, en el tratado *Anatomía de la melancolía* (1620), designa como tal las varias clases de perturbación mental y síquica. El autor enumera algunas causas para la enfermedad, como la envidia, el odio, la lujuria, la vanidad y, entre muchas otras, “la imaginación demasiado viva” (2011, p.11).

La gran ingeniosidad de Carrizales, demostrada a lo largo de la trama, permite atribuirle una “imaginación demasiado viva” (Burton, 2011, p.11). Posiblemente la intensa consideración sobre la gravedad de sus errores fue lo que lo llevó a la melancolía.

Burton explica que esta perturbación mental puede tener como síntomas “desvarío, descontento, temor, tristeza, locura” (2011, p.31). En Carrizales se entiende que el síntoma de su enfermedad mental es el excesivo temor de ser traicionado, aun sin estar casado:

Parecíale que aun podía llevar la carga del matrimonio, y en viniéndole este pensamiento, le sobresaltaba un tan gran miedo, que así se le desbarataba y deshacía como hace a la niebla el viento; (...) aun sin estar casado, pues

con sólo la imaginación de serlo le comenzaban a ofender los celos, a fatigar las sospechas y a sobresaltar las imaginaciones (Cervantes, 1991, p.362).

La imaginación intensamente viva indica que, en cuanto al grado, la melancolía no se manifiesta en el personaje como una disposición pasajera, sino como hábito, cuando se convierte en una “enfermedad crónica y continua” (Burton, 2011, p.69). Burton enseña que, en este grado, los afectados padecen delirios (2011, p.30). En el cuento, el delirio de Carrizales es pensar que ingenió una casa inviolable, en la que nadie podría entrar sin su permiso, que creó artificios eficaces para controlar el modo de vida de su esposa y de sus criadas, de forma que no tendría motivos para tener celos.

Otro síntoma de la enfermedad mental, según Burton, es la necedad. “Una vieja paradoja estoica dice: ‘todos los necios están locos’, aunque unos están más locos que otros” (2011, p.30). En el celoso extremeño se puede reconocer su necedad al creer que con muchos regalos y mimos podría controlar la voluntad de su esposa y de las criadas, de forma que estuvieran siempre satisfechas.

Prueba contundente de que Carrizales sufre la melancolía en estado crónico es que le altera la salud física. Burton advierte que el enfermo “cede tanto a la pasión que se le altera la complexión”. Entre varios síntomas está que “se le disipa el sueño” (2011, p.68). En la novela, una de las criadas identifica este trastorno en su patrón, diagnostica el “ligero sueño de su señor, cuya ligereza no nacía de sus muchos años, sino de sus muchos celos”

(1991, p.377). El grado extremo de los celos, por lo tanto, es percibido por los que conviven con el obcecado viejo.

La grave enfermedad mental de Carrizales tal vez sea advertida por los padres de Leonora. Las raras veces que la veían, muy temprano, en la misa, siempre acompañada de su marido, “tenían lástima a su hija por la estrechez en que vivía”. No obstante, observa el narrador, la lástima “la templaban con las muchas dádivas que Carrizales, su liberal yerno, les daba” (1991, p.366).

La sociedad sevillana parece no haber percibido el mal crónico del viejo adinerado. Sus extrañas actitudes, cifradas en el aislamiento de la casa y de sus habitantes, podrían haber sido interpretadas, en la España de 1600, como normal y corriente ejercicio de su autoridad como hombre y marido.

Es interesante considerar que la idea de que el varón es el señor de la casa y de la familia está instituida en la cultura occidental desde la Antigüedad grecorromana. Aristóteles, en *Política*, al tratar del poder doméstico, afirma que “el hombre (...) es el llamado a mandar más bien que la mujer” (2005, p.61). En “El celoso extremeño”, la subordinación de la esposa es el presupuesto para el matrimonio. Recordemos que cuando ve a la niña Leonora, Carrizales calma sus temores imaginando que podrá moldearla. El viejo sabe que el estatuto del matrimonio le confiere autoridad para lícitamente privar a su joven esposa de voluntad, discurso y acción.

Cuando se casan, Carrizales dicta la clausura y “la nueva esposa, encogiendo los hombros, bajó la cabeza y dijo que ella no tenía otra voluntad que la de su esposo y señor, a quien estaba siempre obediente”

(1991, p.365). Se entiende que la niña, como corresponde a la buena esposa, acepta las reglas de su señor, comprometiéndose a someter su voluntad a la suya.

Su cuerpo manifiesta la sumisión antes de cualquier palabra. Al encoger los hombros y bajar la cabeza, Leonora indica simbólicamente que toda altivez que traía consigo, a partir del matrimonio, la pone bajo el yugo del marido. La sumisión de la esposa es acción, es escena dentro de la narrativa ficcional.

La predisposición de Leonora para aceptar que el marido use su autoridad para restringir su vida al claustro doméstico posiblemente resulta de la lección de los tratados de educación femenina, obras escritas generalmente por predicadores católicos, dedicadas a perfilar el ideal de conducta de la mujer noble. En *Formación de la mujer cristiana* (1523), Luis Vives dictamina que la esposa en ningún aspecto debe juzgarse más importante que su marido: “téngale por padre, por dueño, por mayor y mejor que no ella, y así lo crea y así lo diga” (1947, p.1101).³ En conformidad con estos preceptos, se puede cogitar que la tierna Leonora no reacciona ante la locura de su cónyuge, porque la confunde con la autoridad suprema otorgada al marido en la España del Seiscientos.

A los abusos, Leonora responde con el silencio. Las voces femeninas que se quejan son de las sirvientas que, pasado un año, no soportan la clausura.

3 Las lecciones de Vives fueron repetidas por incontables autores y obras a lo largo del siglo XV y de los posteriores. Mariló Vigil reúne una vasta lista de predicadores católicos para dibujar cómo fue *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII* (1994).

Adviértase que los predicadores católicos recomiendan el silencio a todas las mujeres, “porque en todas es, no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco” (León, 1583/1968, p.123). Se puede pensar que ninguna actitud simbolizaría mejor el poder del marido que el silencio de la esposa.

El silencio de Leonora se hace notar particularmente en el desenlace, cuando nos damos cuenta de que ella jamás opinó sobre nada, ni siquiera sobre la administración de la casa, ocupación que los tratados de educación femenina indicaban como el principal oficio de la esposa.⁴ A Leonora nunca se le pregunta qué quiere. El marido lo supone y lo dispone, como lo declara ante los suegros: “viviendo jamás salí un punto de lo que pude pensar ser su gusto” (1991, p.395). La narrativa omnisciente ni siquiera registra algún pensamiento de desacuerdo de la mujer.

La enfermedad mental crónica de Carrizales también se pone en evidencia al dictar su testamento, en el que “le pedía y rogaba se casase (...) con aquel mancebo que él la había dicho en secreto” (1991, p.396). Se entiende que, incluso después de la muerte, el marido obstinado pretende mandar en la esposa.

Sorprendentemente, al quedarse viuda, Leonora asume el gobierno de su vida. Ignora el mandato del testamento, no vuelve a la casa de sus padres (como se podría suponer), sino que “se entró monja en uno de los más

4 Fray Luis de León (1583) atribuye a la esposa el oficio de administrar la casa y la familia: “como en la guerra el capitán (...) pone a cada un soldado en su propio lugar (...) así ella ha de repartir a sus criados sus obras y poner orden en todos” (1968, p.65).

recogidos monasterios de la ciudad” (1991, p.396). Recae un grave silencio sobre las razones de Leonora. ¿Sería para penitenciarse por haber causado la sospecha de traición que llevó a Carrizales a la muerte?, o ¿sería para evitar cualquier tipo de control masculino? Cervantes le da al lector la libertad para sacar sus propias conclusiones.

Al analizar la trama se comprende que la imaginación demasiado viva de Carrizales aparentemente fue lo que le causó el dolor de muerte. Al ver a Leonora dormida en los brazos del músico, la sospecha fulminó su delirio de control absoluto sobre la esposa, echó por tierra el demente desvarío de que su riqueza y autoridad podrían edificar su felicidad. La escena pictórica, sin movimientos, de los jóvenes cuerpos dormidos mató al viejo al hacer desmoronar simultáneamente su plan arquitectónico y matrimonial.

Otro ingenio, aun más audaz que el suyo lo derrotó, el del joven Loaysa, en búsqueda de aventuras sexuales con mujeres casadas. La osadía del mancebo en pocos días expugnó la fortaleza de Carrizales y derribó su necia ilusión de que al clausurar a la esposa estaría libre de la enfermedad mental que le atormentaba.

Al final Loaysa, avergonzado y rechazado, porque Leonora se retiró a un convento en vez de casarse con él y hacerlo señor de la fortaleza de Carrizales, se embarcó rumbo a las Indias de América, tal vez con los mismos tormentos mentales que acompañaron a su opositor cuando éste viajó, al principio de la trama, deseando cambiar su estilo de vida. El desenlace del cuento ejemplar sugiere que la historia vuelve a repetirse, incita a imaginar que la trayectoria de Loaysa revela como fue la juventud

de Carrizales. El desenlace circular es proficuo en sugerencias, que invitan al lector a recordar la trama y a formar nuevas redes de sentido.

En las *Novelas nada exemplares* (1959), del brasileño Dalton Trevisan, el cuento “Penélope” parece mimetizar e intensificar la enfermedad del celoso marido y el silencio de la esposa de “El celoso extremeño”.

El cuento tiene como protagonistas a una pareja de ancianos que los vecinos ven siempre juntos en las tareas de la huerta y de la cocina. En el salón, ella con las agujas de tejer, él con su pipa. Únicamente los sábados salen juntos para dar un paseo. No hablan con los vecinos.

Un sábado, al volver del paseo, hay un sobre azul bajo la puerta, sin remitente. “*A mulher propõe queimá-lo, já sofridos demais. Pessoa alguma lhes pode fazer mal, ele responde*” (1994, p.171). La tensión que se instaura es indicada por la incapacidad de concentrarse. Ella, en el punto; él, en el periódico. Por fin, él abre la carta. Dos palabras recortadas en letras de periódico, sin fecha ni firma. Le da el papel a la mujer, que después de leerlo se pone de pie: “*– Que vai fazer? – Queimar.*” Él no se lo permite, guarda el papel en el sobre, éste en el bolsillo. “*- Não ligue minha velha. Uma carta jogada em todas as portas*” (1994, p.172).

Los próximos sábados, al volver del paseo, el sobre azul bajo la puerta, con las dos palabras recortadas. El hombre lo guarda junto con el otro, la mujer deshace un punto en el mantel tejido con dos agujas. Por la noche salta de la cama, mira por la ventana. En la sombra ve un bulto de hombre. Mano crispada hasta que el otro se va. Al sábado siguiente, todo se repite. Por encima del periódico, él la observa y piensa que el mantel es

muy difícil, tejido durante meses. Recuerda la leyenda de Penélope, que deshacía por la noche lo que había tejido durante el día para engañar a sus pretendientes. Le levanta el pelo de la nuca para ver si tiene marcas de dientes. Cuando ella no está, registra sus ropas en el armario. Detrás de la cortina, espía a los tipos que cruzan la calle: el lechero, el panadero, jóvenes.

Observa el polvo de los muebles y las rondas del mantel para reconstruir en su imaginación como ella ocupó el tiempo durante el día. Con la excusa de que hay ladrones, compra un revólver. Exige que ella le muestre antiguos regalos. ¿Hará el mantel para vender? Detrás del periódico vigila a la esposa, buscando marcas del otro. Ella deshace un punto.

Había un primo en el pasado. Ella jura que se murió a los once años:

Por que não em casa no sábado, atrás da cortina, dar de cara com o maldito? Não, sente falta do bilhete. A correspondência entre o primo e ele, o corno manso; um jogo, onde no fim o vencedor. Um dia tudo o outro revelará, forçoso não interrompê-la (Trevisan, 1994, p.174).

Una tarde, abre la puerta, va al dormitorio, ella en la cama, con el revólver en la mano, vestido ensangrentado. No siente piedad, fue justo. La policía lo deja en paz, estaba lejos de casa en la hora del suicidio.

Después del entierro, entra en casa y ve el mantel en punto tricot sobre la mesa. Penélope remató su obra. Tejió su propia mortaja. Se sienta solo en el salón. La mujer pagó por el crimen, piensa, ¿o acaso sería inocente? Si las cartas efectivamente eran para él, “*não virão, com a mulher morta, nunca*

mais. Aquela foi a última” (1994, p.175). El marido imagina que el otro se habrá enterado del funeral.

El sábado siguiente hace el paseo solo. Al abrir la puerta pisa el sobre azul. En su butaca “*lê o jornal em voz alta para não ouvir os gritos do silêncio*” (1994, p.175).

El cuento de Trevisan inicia con misterio y termina con silencio, como la novela ejemplar de Cervantes. Es narrado en un lenguaje telegráfico, lleno de ambigüedades, siendo la elipsis el principal adorno. El lector es retado a descifrar los enigmas de la narrativa. Las oraciones, mayoritariamente sin sujeto, obligan al lector a formular hipótesis sobre el contexto, a partir de la acción y el flujo del pensamiento.

La breve ficción es dominada por el pensamiento del marido y del narrador omnisciente, que a veces se confunden, se duplican, intercalan turnos, como si el narrador fuera personaje, o el pensamiento del personaje silenciara también la voz del narrador.

Como en el cuento cervantino, no se sabe el origen del mal del anciano, las causas, ni cuánto dura. La narrativa presenta los obsesivos celos ya como un hábito, como una “enfermedad crónica y continua” (2011, p.69), diagnosticaría Burton. Enfermedad que, además de aislar a la esposa del contacto con familiares y vecinos, sin el artificio de las ventanas tapiadas y de los altos muros, no permite que ella manifieste su afecto siquiera a una planta o animal: si ella engorda una gallina, él desmonta el gallinero. Arranca el único rosal que había en un rincón del jardín: “*nem a uma rosa concede o seu resto de amor*” (1994, p.171). La conclusión cifrada del

narrador diagnostica el estado crónico de los obsesivos celos del marido y revela cómo se manifiesta su enfermedad mental: en el desmesurado temor de que la esposa dedique a otro, aunque sea un animal o planta, el amor del que él, su marido, quisiera ser el único detentor.

Como Carrizales, el anciano paranaense indica padecer la necia convicción de que, por medio de su obsesiva vigilancia, controla absolutamente la voluntad y los afectos de la esposa, lo que posiblemente lo hace imaginar que, al supervisar todos sus actos, no tendría que temer que ella traicionara el amor que debería dedicar únicamente a él, su marido.

Las cartas anónimas perturban la aparente paz en que vivían. Cuando el flujo del pensamiento revela el combate mental entre el celoso marido y el imaginario *otro*, se percibe que las dos palabras enviadas en el sobre azul son: “*cornio manso*” (1994, p.174), eso es, cornudo con consentimiento. Al lector cabe conectar los sentidos sugeridos por el texto, en el entramado de palabras entrecortadas y de afectos condensados. La pictórica imagen del sobre azul metido bajo la puerta actúa con la potencia del *haikú* en la poética construcción de este cuento, una vez que desata incontables posibilidades de sentido en la mente de los personajes y del lector.

La sospecha planteada por el anónimo sobre azul intensifica la demencia del marido, agudiza su obsesivo temor y, consecuentemente, su obcecada vigilancia sobre la esposa. El estado crónico de la enfermedad, como ocurrió con Carrizales, altera la complexión del anciano, perturbándole el sueño. Los ruidos en la acera lo despiertan y lo ponen alerta detrás de la cortina. Si la mujer se levanta, él no duerme.

Se puede suponer que el intenso escrutinio de la casa, del tricot, aumenta la tensión en el ambiente doméstico. Hace pesar aún más el silencio en la escena casi inmóvil del salón: ella, con la cabeza baja, mueve las agujas; él la observa, levantando el ángulo de la mirada por encima del periódico.

Los vecinos aparentemente no advierten la locura del anciano, puesto que el obsesivo control se confunde con compañerismo en las tareas del hogar y en el paseo sabatino. La obstinada vigilancia se disfraza en amorosa convivencia.

La esposa, como lo hizo Leonora, responde a las recrudescidas manifestaciones de la enfermedad de su marido con el silencio. La silenciosa sumisión y la habilidad para las manualidades forman parte del ideal de la esposa perfecta que posiblemente le fue enseñado a la señora tejedora.

La vinculación entre virtud femenina y la dedicación a las labores es un patrón occidental desde la Biblia, como se lee en *Proverbios*, 31: “buscó lana y lino, y con voluntad labró de sus manos. (...) Aplicó sus manos al huso y sus manos tomaron la roca. (...) Ella se hizo tapices; de lino fino y púrpura es su vestido.”⁵

Posiblemente esta descripción de la esposa perfecta fue divulgada a través de los siglos en sermones, en tratados de educación femenina⁶ y por otros medios que no es posible precisar, aunque se pueda identificar la

5 *Santa Biblia*. s/d.

6 Este capítulo de los *Proverbios* fue la fuente inspiradora de Fray Luis de León al componer el tratado *La perfecta casada* (1583).

repercusión de este modelo en la educación escolar del siglo XX. La obra *Economia Doméstica* (1959), de Marina G. Sampaio de Souza, lo confirma.

El libro fue destinado a dar nociones a las adolescentes de cómo administrar una casa de familia. Llama la atención el capítulo dedicado al vestuario. Souza, a respecto del modo de vestir masculino, repite el anuncio de una tienda: la mejor tarjeta de presentación es su ropa, caballero (1959, p.48). Asegura que la elegancia del varón es fundamental.

Al dedicarse a la ropa femenina, enseña que “*com um pouco de gosto e uma pequena quantia qualquer mulher pode transformar um vestido mais antigo numa ‘toilette’ moderna*” (1959, p.49). Para concluir, afirma: “*se toda mulher pudesse confeccionar as suas próprias roupas, seria o ideal. Pode-se assegurar que seria a melhor economia a fazer*” (1959, p.50). De la lección se entiende que la mujer es menos importante que el hombre, por eso su ropa puede ser vieja, o hecha en casa, y debe ocupar una porción menor del presupuesto doméstico.

En el cuento de Trevisan, la tejedora personifica esa lección. Su marido lleva traje negro y corbata, no obstante, “*no verão, a mulher usa um vestido branco fora de moda*” (1994, p.171). El vestido pasado de moda indica externamente las instrucciones que la señora ha internalizado. Infelizmente no hay como averiguarlas, porque la narración no penetra el pensamiento de la mujer. Lo que ella piensa es un misterio que ni al narrador, ni al marido le interesa.

El suicidio, que da inicio al desenlace trágico, revela la mortificación que el silencio femenino ocultó a lo largo de la narrativa. Se puede considerar,

ante la solución desesperada, que las cartas anónimas convirtieron la habitual vigilancia sobre la mujer en opresiva y lacerante violencia psicológica.

Adelma Pimentel, en *Violência psicológica nas relações conjugais* (2011), define: “*a violência psicológica entre casais é uma modalidade de agressão que aparece frequentemente nas relações sem que seja reconhecida pelos cônjuges, sobretudo pela mulher*” (2011, p.16). Pimentel identifica en esta clase de violencia “*a satisfação unilateral obtida por meio da desqualificação e desrespeito ao outro*”, cuyo resultado puede herir la autoestima de quien la sufre (2011, p.16).

El suicidio de la esposa, se supone, indica que la constante tensión de la vigilancia, sumada a la ofensiva búsqueda de marcas del amante y a la afrentosa averiguación de su armario hacen de la sospecha del marido un acoso moral continuo. Una violencia que al faltarle el respeto, la descalifica y la hiere profundamente.

Además del señalado *modus operandi*, es posible identificar los juegos mentales que el marido inventa para confirmar la curiosidad de su esposa por las cartas anónimas como otra de las formas de la violencia psicológica. La señora aparenta ignorar los sobres azules, por eso el marido:

Imagina um plano: guarda a carta e dentro dela um fio de cabelo. Pendura o paletó no cabide, o papel visível no bolso. (...) Pela manhã examina o envelope: parece intacto, no mesmo lugar. Esquadrinha-o em busca do cabelo branco – não achou (Trevisan, 1994, p.173).

El juego es cruel, de quien pretende conocer el pensamiento del otro sin hacerle preguntas. Es una trampa de quien se considera superior, capaz de gobernar la mente, las acciones y reacciones del otro.

Menos sutil, seguramente, fue la coercitiva exigencia de ver los antiguos regalos. ¿Con qué propósito? ¿Y si se hubiera perdido alguno en la mudanza? Es fácil imaginar el terror que esa exigencia pudo haber causado. El vivo teatro de las relaciones matrimoniales opresivas permite tejer redes de significados.

Quizá el terror psicológico haya llegado al ápice la noche en que, insomne, ella se levantó, fue a tejer y el marido vino al salón empuñando el revólver (1994, p.174).

Concluido el mantel en punto tricot, puesto sobre la mesa debería ser la imagen de la dedicación de la esposa al hogar. Debería merecer el elogio del marido. No sospechas. No el silencio corrosivo.

Terminado el mantel acaso la señora haya tenido ocasión de preguntarse: ¿por qué? ¿por qué la sumisión y silencio durante años no fueron eficaces para probarle su fidelidad? ¿Ella no merecía un poco de confianza, de alegría, de paz? Se puede suponer que el suicidio da fin a la vigilancia lacerante e insoportable.

Cuando el anciano volvió a encontrar el sobre azul debajo la puerta, después de haber enterrado a su esposa, el silencio le gritó. Se puede conjeturar que le gritó como fue injusto sospechar y torturar psicológicamente a su mujer. Le gritó que sus obsesivos temores no le permitieron aceptar

lo obvio, que el sobre azul era un juego, producto de una mente aún más perversa que la suya.

Al final del cuento, el sobre azul bajo la puerta cierra el desenlace circular, como el viaje a las Américas en el cuento cervantino. El sobre azul del último sábado desafía al personaje y al lector a resignificar todos los anteriores.

Como el obsesivo temor de Carrizales fue derrotado por la obstinada curiosidad de Loaysa, así el juego mental del esposo de la tejedora fue vencido por la infame travesura del que depositaba los sobres bajo su puerta.

La narrativa indica que el anciano paranaense advertía que era un juego: “*a correspondência entre o primo e ele, o corno manso; um jogo, onde no fim, o vencedor*” (1994, p.174). Pero su delirio de superioridad lo hizo suponer que él sería el victorioso. El raro placer en la competición con el opositor imaginario puede ser explicada por un constructo cultural descrito por Julio César González Pagés: “esta rivalidad, se nos enseña desde que somos niños, forma parte de los estereotipos existentes sobre la masculinidad y es una cualidad indispensable que debe existir entre los ‘verdaderos machos’” (2010, p.46). Al delirante anciano, seguramente, se le inculcó esta antigua lección.

González Pagés añade: “como se nos construye socialmente para rivalizar, los hombres se deben cuidar de no tener puntos débiles” (2010, p.45-46). Al considerar esta convención cultural es posible pensar que fue para ocultar su propio miedo que Carrizales concibió la fortaleza, para encerrarse con

su esposa y aislarse de los imaginarios rivales que le causaban terror. Su heredero paranaense sigue su ejemplo, se aísla con la mujer entre barreras psicológicas y silenciosas trampas.

Se podría, entonces, reconocer en el temor de Carrizales y del anciano brasileño tradicionales modelos de conducta de los hombres machos: ocultar sus miedos, rivalizar con otros varones y vencerlos. No obstante, en ambas novelas estos patrones de masculinidad caduca no traen consigo la victoria, la superioridad, sino la enfermedad mental y la tragedia.

En cuanto a la ejemplaridad, el estudio de los protagonistas masculinos de los cuentos de Cervantes y Trevisan permite afirmar que son ejemplos *al contrario*, es decir, que merecen censura, son modelos que el lector sensato debe evitar si no quiere sufrir idénticos infortunios.

A respecto de la poética de la composición de los caracteres de los cuentos, se puede observar puntos de diálogo con los personajes de la *Odisea*. Al decidir viajar y al meditar sobre su modo de vida, se genera la expectativa de que Carrizales va a seguir el modelo épico de Ulises. Pero, al regresar de América, su conducta se desvía del héroe prudente. Sus propósitos lo asemejan al viejo verde de la comedia, sin embargo, termina trágicamente como víctima de sus excesos y de su senil ilusión de ser capaz de construir un mundo propio, en que solo él tiene la llave de la puerta de los deseos. El cuento nada ejemplar de Trevisan alude a la *Odisea* por medio de la tejedora, alusión a Penélope, ejemplo épico de la fidelidad femenina. Como la esposa de Ulises, la tejedora paranaense resiste a incontables infortunios,

pero sucumbe ante la violencia psicológica a la que está aprisionada por la enfermedad mental del celoso marido.

La similitud de la conducta de los maridos autoritarios y de las esposas sumisas con los patrones dictados por los documentos culturales vigentes en el período en que los cuentos fueron publicados indica su verosimilitud.

Se puede afirmar que los cuentos nada ejemplares de Cervantes y Trevisan, como un atlas, traen un mundo a cuestas. Son ficciones errantes por el vasto universo de combinaciones de las artes narrativas, cosmos vertido a la ficción del alma humana, de los constructos culturales, de los prejuicios arraigados que cruzan fronteras temporales y espaciales. Son casas cárceles, proyectos arquitectónicos que condensan la enfermedad mental de los hombres y el silencio femenino. Son escenas y elipsis que potencian los espacios y los significados de la narrativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. *Política*. Traducción Patricio de Azcárate. 23. ed. Madrid: Espasa Calpe, 2005.
- Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía* (1620). Prólogo y selección de Alberto Manguel. Madrid: Alianza, 2011.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. “El celoso extremeño”. In: *Novelas amorosas y ejemplares* (1613). Ed. F. Sevilla Arroyo; A. Rey Hazas. Madrid: Espasa Calpe, 1991, v. 2, p.357-396.
- González Pagés, Julio César. *Macho, varón, masculino. Estudio de masculinidades en Cuba*. La Habana: Editorial de la Mujer, 2010.
- León, Fray Luis de. *La perfecta casada* (1583). 9. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

- Santa Biblia*. Antigua versión de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera.
London: Trinitarian Bible Society, s/d.
- Sevilla Arroyo, Florencio; Rey Hazas, Antonio. Edición, introducción y notas.
In: Cervantes Saavedra, Miguel de. *Novelas ejemplares* (1613). 30. ed. Madrid:
Espasa Calpe, 1993.
- Souza, Marina G. Sampaio de. *Economia Doméstica*. 8. ed. São Paulo: Editora do
Brasil, 1959.
- Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*.
Barcelona: Anagrama, 2012.
- Trevisan, Dalton. “Penélope”. In: *Novelas nada ejemplares* (1979). 6. ed. Rio de
Janeiro: Record, 1994, p.170-175.
- Vives, Juan Luis. Formación de la mujer cristiana (1523). In: *Obras completas*. Ed.
Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1947, p.985-1175.
- Waldman, Berta. Mínimo múltiplo: del cuento al haikú de Dalton Trevisan.
Traducción de María del Consuelo Rodríguez. Revista de la Universidad.
México. Disponible en:
[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/
articles/14441/public/14441-19839-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/14441/public/14441-19839-1-PB.pdf) Acceso en: 24 sep. 2018.

