

## DOÑA INES Y LOS OTROS TEXTOS

### Una discusión contemporánea

En 1924 escribía Breton en el **Manifiesto surrealista**: "Por otra parte, es preciso dar mayor envergadura a los medios surrealistas. Todo medio es bueno para dar la deseable espontaneidad a ciertas asociaciones. Los papeles pegados de Picasso y de Braque tienen el mismo valor que la inserción de un lugar común en el desarrollo literario del estilo más laboriosamente depurado. Incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible (si no les molesta, fíjense en la sintaxis) de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios;" (1) El grupo vanguardista había leído muy bien a Lautreamont, con quien se identificaban y a partir del cual recomponían una nueva serie literaria. Paul Eluard por entonces descubrió que muchos de los aforismos poéticos del montevideano estaban contruidos sobre la base de textos

de Pascal y de aforismos de Vauvenargues. Esta interrelación textual producía cambios de significación ostensibles, no sólo en el nuevo ordenamiento, sino también en el original antecedente. Leer a Lautreamont era leer a Pascal, pero leer a Pascal era leer a Lautreamont.

Como propuesta programática, los surrealistas avanzaron sobre su descubrimiento y propusieron, esta vez teniendo en cuenta la receta Dada, una construcción no determinada por el sujeto de la escritura sino por el azar. El fundamento de la propuesta estaba íntimamente vinculado con la pretensión de operar en un plano de máxima libertad (espiritual) y de producir lo insólito. Atacaban el discurso más transparente de una sociedad consolidada y cristalizada, permaneciendo más acá del límite que Tristán Tzara y su movimiento intentaban transgredir. Dada asumía explícitamente la contradicción de querer destruir la palabra con la palabra misma, tránsito necesario para llegar a Dada: la nada.

Podría afirmarse que, en esta discusión, a los surrealistas se les hizo evidente la imposibilidad de constituir un discurso -su discurso poético- sin la presencia, cualquiera fuese su forma, de la palabra de "otro", cuya existencia no podía ser anulada por un mero acto voluntario y contradictorio. Desde un cierto punto de vista, esta conciencia -autoconciencia- cubre la literatura del siglo XX, exacerbadamente autorreflexiva, y un espacio clave de la reflexión crítica.

Entre 1952 y 1953, en un trabajo tardíamente publicado, M. Bajtín precisaba la cuestión: "Todo enunciado concreto viene a ser un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva en una esfera determinada. Las fronteras mismas del enunciado se fijan por el cambio de los sujetos discursivos. Los enunciados no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que "saben" uno del otro y se reflejan mutuamente. Estos reflejos recíprocos son los que determinan el carácter del enunciado. Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de 'esfera de la comunicación discursiva.'" (2) La cita recortada induce a relacionar esta reflexión con algunas investigaciones y trabajos críticos. El estudio de las "fuentes" o de las "influencias" podría reconocer se en ella. Nada más alejado de la teoría del texto y del problema de los géneros discursivos, tal como se plantean en el artículo citado. Insiste más adelante: "(...) en todo enunciado, en un examen más detenido realizado en las condiciones concretas de la comunicación discursiva, podemos descubrir toda una serie de discursos ajenos, semiocultos o implícitos y con diferentes grados de otre-

dad. Por eso un enunciado revela una especie de surcos que representan ecos lejanos y apenas perceptibles de los cambios de sujetos discursivos, de los matices dialógicos y de marcas limítrofes sumamente debilitadas de los enunciados que llegan a ser permeables para la expresividad del autor." (3) Aquí Bajtín resume los problemas más arduos y complejos del trabajo concreto. Un ejemplo: Doña Inés de Azorín.

### Doña Inés (Historia de amor)

La primera edición de Doña Inés la publica Caro Raggio en 1925. En ese mismo año aparecen El proceso de Kafka, Manhattan Transfer de Dos Passos, Los monederos falsos de Gide, Eisenstein filma El acorazado Potemkin, Chaplin, La quimera del oro. Un año antes Breton había dado a conocer el manifiesto del grupo surrealista. La presentación de la novela de Azorín particularmente por el subtítulo, pareciera ser un signo de extratemporalidad: una novela ajena a la serie contemporánea que la contextualiza. Luego, una cierta lectura corrobora la impresión inicial; la "novelita" cuenta los amores frustrados de doña Inés de Silva con el joven poeta Diego Lodares, convencionalmente resueltos con la "huida" de doña Inés a la Argentina, donde funda un colegio para hijos de inmigrantes pobres. En resumen, una historia cuasi-folletinesca de tono romántico.

La novela está ordenada en LII capítulos, numerados y titulados. Para llegar a la simplificación argumental transcripta es necesario eliminar partes de capítulos y aún capítulos enteros: "Viaje a Segovia", "Segovia", "Hacia una nueva civilización", "Tam-

DOÑA INES Y LOS OTROS TEXTOS

poco esto es un epílogo". Tal mutilación es coherente con el resumen inicial pero aberrante con respecto al texto. A su vez los críticos han insistido en el estudio del tratamiento del tiempo, desde diferentes perspectivas, y han llegado a afirmar -con fundamento diverso- que el tema de la novela es -precisamente- el tiempo. El título de Azorín induce a la desconfianza. "Dice" para "contra-decir".

También para sugerir. **Doña Inés**, Inés de Silva, evoca a Inés de Castro (4). Como personaje, Inés de Castro reúne el discurso literario y el discurso histórico. El proceso de relación es simple y se vincula con dos aspectos de la palabra que Bajtín distingue: la "palabra ajena, llena de ecos, de los enunciados de otros, que pertenecen a otras personas" y "mi palabra porque, puesto que yo la uso en una situación determinada, la palabra está compenetrada de mi expresividad." (5) Esta lectura sólo puede legitimarse si lo entrevisto obedece a un principio de composición del texto o, según Bajtín, si está en la intencionalidad del autor.

Los siete primeros capítulos de la novela corresponden a la cita frustrada de doña Inés con su amante, un día de junio de 1840. En "El mechero de gas", capítulo en el que se recompone la historia de la iluminación a gas instalada en Madrid hacia 1832, se indica con precisión:

"En una casa -la de Don Juan- un mechero luce durante todas las horas de la noche." (6)

Luego de una descripción que ocupa casi todo el capítulo, finaliza:

"La noche del día en que recibiera la carta Doña Inés, la ventana del

patio -en la casa de Don Juan- no estaba iluminada. Toda la casa estaba a oscuras y en silencio. Durante mucho tiempo han de permanecer juntas las maderas de los balcones y de las puertas en esta casa." (pag. 84)

En el cuartito de la costanilla, doña Inés había recibido una carta de su amante. No se dice allí su nombre. Tampoco el contenido de la carta. Lo suponemos por determinadas alusiones. La casa de don Juan permanecerá cerrada por mucho tiempo. La alusión a la carta es la única marca que vincula a doña Inés con don Juan. El narrador es sinuoso: construye alusiones. El relato debe ser "reconstruido". El amante de doña Inés es don Juan, no porque lo sea (o no lo sea) sino porque leemos las alusiones.

El reubicar el nombre del personaje en esta nueva relación (doña Inés-don Juan), no sólo confirma la primera (Inés de Castro-Inés de Silva) en tanto relación, también la transforma en ambigua y compleja. En primer lugar, y teniendo en cuenta que don Juan como personaje ha transmigrado tiempos, espacios y discursos diferentes, Azorín produce una inversión evidente. En todos los casos, don Juan es el héroe o el protagonista. Además es el seductor. En el **Burlador de Sevilla** de Tirso es el seductor impenitente. En el **Don Juan Tenorio** de Zorrilla se enamora, y no importa la frustración final de esos amores. Azorín, tan meticuloso en reconstruir detalles de época o en hacer verosímiles los detalles inventados, no menciona el éxito que en el momento de su estreno, 1844, obtuvo el drama de Zorrilla. Renunciando a esta acotación histórica, se señala una totalidad de la que don Juan y doña Inés resultan personajes arquetípicos, su-

jetos a todas las transformaciones posibles, entre ellas la de la relación seductor/seducido.

En principio, y considerando lo que Bajtín denomina forma genérica o temático estructural de la novela, **Doña Inés** podría adscribirse al género biográfico, costumbrista y familiar, en oposición a la novela de aventuras. De hecho, participa de aquel género. La humanidad del personaje en la novela cotidiana y biográfica, según Bajtín, "está tan concretizada y especificada por el lugar que ocupa en la vida, que en sí misma carece de influencia determinante sobre las relaciones argumentales. Sólo puede manifestarse en el rígido marco de esas relaciones." (7) Acerca del personaje puede formularse la pregunta ¿quién es? porque existe una respuesta conclusa y cerrada dada por el autor. Se trata de un saber y de un destino conocidos y anterior a todo.

### ¿Quién es doña Inés?

Don Pablo está escribiendo la "historia" de doña Beatriz:

La carpeta quedaba ya cerrada. La tenía entre sus manos Don Pablo; ha señalado el tejuelo blanco que aparecía en uno de sus lados y ha dicho:

-Lee, Inés, este rótulo.

En el tejuelo se leía: Doña Beatriz (Historia de amor).

-La postrera obra de mi vida será la biografía de esta señora. Estoy todavía en los preparativos." (pag. 150)

Una biografía -historia de amor- que don Pablo compagina de un cierto modo. La especularidad es obvia: el na-

rrador "dice" que don Pablo "dice" que doña Inés es doña Beatriz. Pero, en ese espacio, también es obvio que doña Inés no es doña Beatriz, que ambas son historias paralelas, que -en definitiva y ya no tan obvio- el texto se alude a sí mismo y de este modo escapa al decir "yo soy yo" impuesto en el marco de las relaciones argumentales determinadas por el autor.

En "La historia y la leyenda", el narrador aparece recogiendo un episodio marginal de la historia de doña Inés:

"Don Herminio sigue voceando en la plaza. Una vieja se ha asomado a una ventana y ha preguntado:

-¿Qué es?

Y otra vieja ha contestado desde una ventana proxima:

-¡Pregón de pescado! (pág. 188)

La romántica historia que origina el "dulce" reproche de Eufemia en el capítulo anterior, "¡Qué pecado, Diego, qué pecado!". se transforma, en este capítulo en "¡Pregón de pe(s)cado!"; el beso de los amantes junto a la puerta de la catedral, recoleta y en sombras, en el diálogo de las viejas frente a la plaza del Azoguejo. Un sutil hilo de alusiones ha reunido los enunciados de Eufemia, de don Herminio Larrea y de las dos viejas, en el texto separados y en situaciones diferentes. Don Herminio se ha ubicado en la plaza del Azoguejo para proclamar su empresa en defensa de la dama, objeto de escarnio por un periodista maldiciente:

"Sepan todos, hombres y mujeres, que si no confiesan que Doña Inés de Silva es la más cumplida y noble señora de Segovia..." (pág.187)

Azorín lee en el Quijote la novela

DOÑA INES Y LOS OTROS TEXTOS

caballeresca y la parodia de la novela caballeresca. Para don Herminio Larrea, doña Inés es Dulcinea, para la plaza pública que genera el "¡Pregón de pescado!", doña Inés es Aldonza Lorenzo.

En el capítulo XXXVIII, "Tolvanera" aparece una nota a pie de página de Elena Catena (8) en la que indica el origen de la expresión "Melindres incitativos de fembras placenteras" en su doble procedencia: el Arcipreste de Hita y Cervantes. Luego hace algunas observaciones sobre contrastes de estilo. Pero en este capítulo hay algo más que el doble plagio sintetizado en una expresión. El Arcipreste es el **Libro de buen amor**. Cervantes, el **Quijote**. Entre ellos, por lo menos un texto intermedio. La repercusión del beso en la ciudad, la "tolvanera" que produce aparece como un eco del discurso de Pármeno en **La Celestina**:

"Si entre cient mugeres va é alguno dize: ¡puta vieja! sin ningún empacho luego buelue la cabeça é responde con alegre cara. En los conbites, en las fiestas, en las bodas, en las cofradías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella pasan tiempo. Si passa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aues, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias rebuznando dizen: ¡puta vieja! Las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello dizen sus martillos. Carpinteros é armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el aire su nombre. Cántanla los carpinteros, péynanla los peynadores,

texedores." (9)

Y "Tolvanera":

"Ciernen campanadas en lo alto; el viento las lleva, las trae, las zarandea, las desparrama, menudas o sonoras, a voleo por calles y por plazas. El beso del poeta ha repercutido en toda la ciudad. Rueda un sombrero de copa, dando tumbo y quiebro, por un campillo; el manto de una vieja se agita como las alas de un ansarón y quiere volar. Se comenta el suceso, al son de los majaderos, en las boticas." (pág. 178)

Pármeno habla de Celestina, pero su voz es la de la calle, la de la plaza, la voz común del pueblo imbricada en su propia voz y que le da el asentimiento. En **Doña Inés** es el discurso del narrador, pero su voz transparenta la voz del autor en tanto que vacilación de un pensamiento tejido con la compleja trama de las relaciones con los otros textos.

En el capítulo XLV aparece una nueva alusión a un personaje histórico, de la vida política contemporánea a la estancia de doña Inés en Segovia:

"Hay un profundo silencio en el despacho. El retrato de la reina gobernadora, Doña María Cristina, parece sonreír. Los niños han entreabierto otra vez la puerta y miran por el resquicio." (pág. 198)

Las relaciones de María Cristina, cuarta esposa de Fernando VII, con el húsar de la guardia de corps, Francisco Muñoz, fue escandalosa. El retrato está en el despacho del Jefe Político y el narrador lo menciona en el momento de la entrevista de

aquél con Diego Lodaes. La ironía deja en ridículo al funcionario pero también genera una ambigüedad en el nivel ideológico. El narrador transmite la crítica del autor a la moral hipócrita de la Regencia, al tiempo que cubre con un velo de censura la conducta de doña Inés vinculando su historia con la historia de María Cristina. Precisamente por esto, la situación enmarcada en el episodio se integra al argumento que, aunque débil, sostiene la novela.

Estos sesgos en la linealidad "anodina" de la lectura están provocados por el hecho de que quien cuenta, quien describe, quien introduce los personajes, quien escribe tiene una identidad paradójicamente indefinida y difusa.

### El problema del narrador

Comienza el primer capítulo:

"En 1840 y en Madrid. Son los primeros días de junio; media tarde. Por una callejuela avanza un transeúnte. La callejuela pertenece al barrio de Segovia. Las afueras del barrio de Segovia son extensas." (pág. 69)

Como una cámara filmadora él mismo, el narrador sigue a los personajes, describe el paisaje, pasea por los zócalos, se detiene ante un banco de pino. El tiempo presente rigurosamente mantenido, la frase corta, la minuciosidad del detalle y la compaginación de cuadros o capítulos, asimilable al procedimiento de montaje, producen ese efecto. Además, pareciera "saber" sólo aquello que le llega desde la exterioridad de los objetos, luces, colores, texturas, gestos. Sin embar-

go, sabe el nombre de la dama, sabe que ha sido retratada por el señor Remisa, que ha estado otras veces en el cuartito de la costanilla y en esta selección de detalles, prolijamente realizada, se agrega algo más:

"En el canapé se ha sentado una vez más, y en su mano derecha, refulge el celeste zafiro. La mirada va hacia la carta. La carta será como todas las cartas. Con el cabo de los dedos sutiles -los de la mano derecha- se alinea la señora el negro pelo. La mano izquierda estira el corpiño. Y ahora, el realizar este ademán, al enarcar el busto, surge del pecho, de allá en lo hondo, un suspiro. La carta no dirá nada; será como tantas cartas. En el velador espera a que su nema sea rasgada. Va declinando la tarde; el crepúsculo no tardará en llegar. La región penumbrosa -levemente penumbrosa- de la inquietud en el espíritu comienza a extenderse. (...) La carta está en el velador; blanquea su sobre en la luz falleciente del crepúsculo que se inicia. No dirá nada la carta; será como otras cartas. La dama la tiene ya en sus manos. ¿Cruz o cara? ¿Cuál es nuestra suerte? El sobre ha sido roto." (págs. 79-80)

El subrayado no aparece en el texto. Lo subrayado no es una reflexión del narrador. Son enunciados del personaje. Sin embargo, esta afirmación no puede sustentarse gramaticalmente. Sólo atendiendo a la morosidad de la composición puede justificarse: entre el momento en que la dama mira la carta y el momento en que la tiene en sus manos median tres estados afectivos diferentes, que se corresponden con la descripción del narrador:

DOÑA INES Y LOS OTROS TEXTOS

La carta será como todas  
 las cartas / mirada  
 La carta no dirá nada;  
 será como tantas otras  
 cartas / las manos  
 sobre sí  
No dirá nada la carta;  
 será como otras cartas / (la carta  
 en el ve-  
 lador)  
 ..... / ya en sus  
 manos

En la secuencia del narrador se ha omitido el instante en que la dama toma la carta. Se ha marcado, en cambio, la vacilación. Luego de mirar aparece la primera forma del enunciado, pero este es un problema de la linealidad de la escritura. El mirar y esa primera forma son simultáneos. En el segundo momento es cuando aparece la vacilación: en lugar de tomar la carta, doña Inés ha puesto sus manos sobre sí. El movimiento, minuciosamente descrito dura hasta el momento en que aparece la tercera forma del enunciado: se ha omitido el detalle del instante en que doña Inés toma la carta. El ordenamiento de las tres formas del enunciado es enfático y el personaje por sí mismo expresa las vacilaciones de sus sentimientos que, "cinematográficamente" muestra el narrador en tres "tomas" sucesivas. "La carta será como todas las cartas" que su amante le ha enviado y esto lo ha explicado antes el narrador: "No será nada lo que signifique la carta que Doña Inés acaba de recibir; otras cartas como ésta, en este cuartito ha recibido ya." (pág. 79) Pero en la segunda forma se agrega no dirá nada, afirmación que necesita la prueba no sólo de las anteriores del amante impuntual, sino la de la mitad del "universo", dividido en "tan-

tas unas" y "tantas otras". En la tercera forma queda nítidamente marcado, con la inversión del orden, el matiz desiderativo; las otras cartas son, ya, cualesquiera.

Por otra parte, cuando los enunciados están claramente marcados gramaticalmente, el rasgo predominante del de doña Inés es la repetición. Así, en sus diálogos con Plácida, con don Pablo a propósito de la "historia" de doña Beatriz, incluso en la carta final para don Pablo. Enunciado del narrador, enunciado del personaje. El cambio producido es casi imperceptible.

En el capítulo XLVII se lee:

"Tío Pablo ha considerado el problema desde muy lejos, vagamente y a grandes rasgos. En la era está formado, a una banda, el gavillar. Las gavillas han de ser extendidas por toda la era; (...) La cuestión, considerada por Don Pablo, habría de correr antes de la decisión suprema tanto espacio como el trigo desde la era a la mesa. Vagamente, como entre nieblas, pensaba Don Pablo que sería preciso ir a ver a Inés." (pág. 204)

Don Pablo es tío Pablo para doña Inés. Más adelante vuelve a ser Don Pablo. Las vacilaciones de Don Pablo no son vacilaciones con respecto a la moralidad de la conducta de doña Inés, sino con respecto a la consideración social de la moral, a la propia conducta y a la relación con su sobrina. Tío Pablo refiere a esto último y, en consecuencia, el enunciado del narrador (yo) se ubica (me ubico) en el punto de vista de doña Inés. Don Pablo involucra el problema en su totalidad; en el punto de vista se ha eliminado la presencia de un

observador: doña Inés. El narrador, instalado en la interioridad dubitativa del personaje, ve en adelante con los ojos del anciano el gavillar ya formado en la era, observa las imágenes sucesivas que esa visión directa ha generado y muestra el proceso de conciencia por el que las imágenes se transforman simbólicamente en tiempo encarnado. Nuevamente el cambio producido es casi imperceptible, como es casi imperceptible que la novela está relatada en primera persona.

El yo que relata no es alguien que mira sino alguien que ve. Ve en un presente continuo, en el que se actualizan pasado y futuro. El capítulo II, "Daguerrotipo", concluye:

"Un caballero madrileño, el señor Remisa, que ha traído de París un daguerrotipo -y que luego lo ha regalado al Liceo artístico en ese mismo año de 1840-, le ha hecho un retrato maravilloso a Doña Inés. Ha tenido a la señora tres minutos inmóvil, sin pestañear, delante del misterioso aparato, y luego, tras otros diez minutos de operaciones no menos misteriosas, le ha entregado una laminita de plata con su figura. El tiempo y el sol han borrado casi la imagen. Doña Inés está retratada con el mismo traje que acabamos de describirla. No lograremos ver su figura en la brillante superficie si no vamos evitando con cuidado el reflejo de la luz." (pág. 74)

El pasado verbal indica la anterioridad casi inmediata de la ejecución del retrato con respecto a la tarde de junio en la que vemos al transeúnte caminar por el barrio de Segovia. El retrato es la evidencia del transcurso del tiempo (¿el momento en que se inicia la escritura?), como es la

evidencia de su ser presente, a la vez indeterminado y preciso. En el momento indeterminado de todos los futuros imaginables en el que alguien inicia la lectura para ingresar en el futuro del relato (lograremos), se actualiza la anterioridad de ese presente continuo fijado en el retrato.

El yo que relata convoca al yo que lee para constituirse. Adquiere entidad por su condición de ser posible, por su temporalidad inacabada, por carecer de identidad. En esto radica su carácter paradójico.

Pero en el capítulo XLI, "La historia y la leyenda", el narrador irrumpe abruptamente:

"Y al llegar aquí he de hacer, en conciencia, una declaración leal. He escuchado referir en Segovia el lance de Don Herminio Larrea; (pág. 188)

Las "declaraciones leales" se leen en otro texto (en el discurso de la historia). Del mismo modo ha procedido don Pablo con la historia de doña Beatriz, pero el narrador no ha hecho ninguna advertencia. El "gesto de lealtad" puede amplificarse. En diálogo con Inés comenta don Pablo:

"Desde Don Esteban y Doña Beatriz, la línea viene limpia y recta hacia tí. Cuando has aparecido ahora en la puerta y yo te estaba mirando, creía ver ante mí a la misma Doña Beatriz." (pág. 151)

En el capítulo siguiente precisa los datos históricos: "Doña Beatriz nació en 1425 y murió en 1466." (pág. 155) y termina de contar la historia.

"No vivió ya en su sano juicio. Días después se la llevaron a su



## DOÑA INES Y LOS OTROS TEXTOS

casa de campo. En el campo vivió cuatro o seis años más." (pág.162)

Pero cuando tío y sobrina visitan el sepulcro de los Silvas en la catedral de Segovia, el narrador transcribe la inscripción de la lápida, donde se lee que don Esteban murió en "mill e CCCC e sesenta y un años" y doña Beatriz en "mill e CCCC setenta e seis años." (pág. 169). El narrador omite que entre el dato de la lápida, 1476 y el dato de don Pablo, 1466, hay una diferencia de tiempo que pone en tela de juicio la "lealtad" de don Pablo. Don Pablo ha inventado la historia de doña Beatriz. La declaración "leal" es del autor diferenciado del autor/narrador.

Don Pablo escribe la "Historia de doña Beatriz". El autor narrador escribe la "Historia de doña Inés". La especularidad que se produce no es con respecto a la historia sino con respecto al proceso mismo de la escritura. Este es el espacio en el que la historia de doña Beatriz adquiere significación. No en el de la novela biográfica. Anterior al autor/narrador, se genera otro espacio: el de las relaciones intertextuales, el de las alusiones, el de los silencios. En el principio está el autor que, minuciosamente, construye y deconstruye un texto haciendo transmigrar al personaje.

Construida como novela biográfico costumbrista, ningún personaje de Doña Inés tiene discurso propio. Sus enunciados transparentan la voz crítica del autor y son el soporte del discurso social, la expresión esquemática de las ideas morales que se compardecen con ese discurso. Así aparecen la Iglesia (el Obispo y el Arcipreste), el Estado (Santiago Benayas, Jefe Político); los señores (doña Pompilia); el pueblo de Segovia (Matías,

Eufemia, Plácida), los artistas (Diego Lodares y Taroncher). La liberalidad de doña Inés debe producir necesariamente escándalo en esa sociedad provinciana, simultáneamente rígida, ingenua, hipócrita según sean los estamentos que se consideren. El argumento exige una conclusión que, cualquiera sea y la elegida es la separación de los amantes, cierra un significado anterior a ella misma. Pero el personaje de doña Inés transmigra de esta forma genérica. También transmigra de la biografía romántico-sentimental construida a partir de sus relaciones con Diego el de Garcillán en Segovia, que polemiza con aquella.

Acordando con estas consideraciones, doña Inés tampoco tiene discurso propio y asume la voz del autor, no en el plano de las ideas críticas acerca de la moral cotidiana y maniquea, sino en el espacio de voces que se entrecruzan. De otro modo el discurso oficial del poder -puede pensarse en Bajtín- (10) ha penetrado en la moral de la plaza, en la transformación de pecado en pe(s)cado (el que se pesca, otro lo pesca). En la plaza se escarnece a Dulcinea-doña Inés-don Quijote. No se dice, es la huella en el texto. No se dice; se alude a la relación de don Juan con doña Inés. Se oculta a **La Celestina**, pero la escritura se vuelve memoriosa. El oro no puede contra el tiempo, no puede comprar la juventud y, en consecuencia, tampoco el amor; sí convertirse en objeto sustituto de seducción. Doña Inés es Don Juan en las relaciones que el autor construye. Los retratos se superponen. El daguerrotipo. Taroncher. Doña Inés de Castro, historia (de amor). **Doña Inés** (de Silva) (**Historia de amor**). Doña Inés es el entretejido de alusiones. Es el silencio. Es los otros textos actualizados. No es la mera oposición

de la biografía romántica y la biografía familiar y costumbrista. En el punto en que ambas biografías se entremezclan -la "historia" de doña Beatriz- para producir un final convencional que refuerza la adscripción genérica, doña Inés confirma su imposibilidad radical de ser personaje de la "historia de amor". El horizonte vacilante del autor, las voces con vocadas, incluida la propia, expresan la búsqueda del discurso de un otro para constituir el discurso ausente del personaje. Dicho de otro modo, doña Inés marca, en la novela, el lugar de una ausencia.

#### NOTAS

- (1) Traducción de Angel Sánchez Gijón en **Las vanguardias artísticas del siglo XX** de Mario de Micheli, Madrid, Alianza Editorial, págs. 347-348.
- (2) M.M. Bajtín, **Estética de la creación verbal**, México, Siglo XXI Editores, pág. 281.
- (3) Id. pág. 283.
- (4) Inés de Castro, nacida en Galicia (1320) de la ilustre y poderosa familia de los Castro, se educó con su prima Costanza, hija del Infante Juan Manuel. Arreglado el matrimonio de Costanza con el Infante Don Pedro, la acompañó a Portugal (1340). Don Pedro casó con Costanza pero se enamoró de Inés, de quien tuvo varios hijos. Al morir Costanza (1354) celebraron matrimonio secreto. El posible ascenso político de los Castro en Portugal preocupó a Alfonso IV y determinó que consintiera el asesinato de doña Inés (1355). Una vez en el trono (1357), don Pedro mandó exhumar el cadáver para rendirle honores reales. Camoens incluyó la historia de doña Inés de Castro en **Os Lusíadas** fue dramatizada por Luis Vélez de Guevara.
- (5) M.M. Bajtín, op. cit., pág. 278.
- (6) Azorín, **Doña Inés (Historia de amor)**, Madrid, Clásicos Castalia. Edición, introducción y notas de Elena Catena. Todas las citas del texto corresponden a esta edición y adelante se indicará únicamente, entre paréntesis, el número

DOÑA INES Y LOS OTROS TEXTOS

de página.

- (7) Mijaíl M. Bajtín, **Problemas de la poética de Dostoievski**, México, FCE, pág. 147.
- (8) Op. cit. pág. 179, Nota 58.
- (9) Fernando de Rojas, **La Celestina**, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, Edición, introducción y notas de Julio Cejador y Frauca, pág. 68-69.
- (10) Cf. Mijaíl Bajtín, **La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento**, Barcelona, Barral Editores.